ALİ ŞERİATİ



32 BÜTÜN ESERLERİ

Sanat

FECR

Fecr Yayınları 117
ALİ ŞERİATİ
Bütün Eserleri 32

Sanat

Eserin Orijinal Adı
Hüner

Tercüme
Prof. Dr. Ejder Okumuş
Doç. Dr. Sait Okumuş
Yard. Doç. Dr. Şamil Öçal

Editörler
Prof. Dr. Hicabi Kırlangıç
Prof. Dr. Derya Örs

Tashih ve Redakte
Yard. Doç. Dr. Murat Demirkol
Cahit Ezerbolatoğlu

ISBN 978-975-6004-53-1

2. Baskı: Mart 2012

Kapak ve İç Konsept: TN İletişim
Sayfa Düzeni: Cinas
Baskı: Kalkan Matbaacılık
Büyük Sanayi 1. Cadde 99/32
Tel: 0312. 341 92 34 İskitler/Ank.

FCR Yayın Reklam Bilgisayar
San. ve Tic. Ltd. Şti.
Rüzgarlı Cad. No: 2/5
Ulus / Ankara
Tel: 0312. 310 08 60
Faks: 0312. 311 47 89
www.fcr.com.tr
e-posta: fcr@fcr.com.tr

ALİ ŞERİATİ

Sanat



FECR

Ankara 2012

İÇİNDEKİLER

08 Ali Şeriati
09 Yayıncının Notu

BİRİNCİ BÖLÜM
13 Sanat Va'dedileni Bekliyor

İKİNCİ BÖLÜM
39 Din Kapı, Sanat Penceredir
44 Dinsel Duygu İçgüdüsel Bir Duygudur
48 Dinin İzahı
48 Dinin Korku Temeline Dayalı Olarak Açıklanması
50 Dinin Mülkiyet Temeline Dayalı Olarak Açıklanması
52 Dinin Sınıfsal Bakımdan Açıklanması
53 Dinin Nedenlerin Bilinmemesi Temeline Dayalı Olarak Açıklanması

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
75 Sanat "Var Olan"dan Kaçıştır

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

87 Edebiyat Ve Eleştiriye Dair
89 Çevirenin Önsözü
92 On Yıl Önce
95 Giriş
98 Din, İrfan ve Sanat
106 I. Bölüm: Edebiyat Eleştirisi ve Tarihi
110 Edebiyat Tarihi Türleri
111 Edebiyat Eleştirisi ve Türleri
114 Dogmatik Eleştiri
115 Bilimsel Eleştiri
118 Tarihsel Eleştiri
120 Dilbilimsel Eleştirisi
133 Ahlâkın Edebiyat ve Eleştiriyle İlişkisi
140 Edebiyat ve Sosyal Hayat
142 Eleştiri ve Psikoloji
145 Eleştiri Tarihine Bakış
145 Yunan'da Eleştiri
146 Aristo'ya Göre Eleştiri
155 II. Bölüm: Yeni Çağ'da Eleştiri
155 İki Saf Arasında Lessing
155 Sanat ve Edebiyatta Özgürlük ve Bağımlılık
157 Sainte Beuve (1804-1869)
170 Sainte Beuve'dan Sonra Eleştiri Teknik, Yorumsal, Hükmî, Tarihsel ve Karşılaştırmalı Eleştiri

174 Francisque Sarcey (1899-1927)
Tiyatro Eleştirisi
175 Ferdinand Brunetiere (1849-1906)
Açıklayıcı Eleştiri, Nesnel Eleştiri
175 Brunetiere'in Edebiyatın Evrimi Hakkındaki Teorisi
178 Julies Lemaître (1853-1914)
İzlenimci Eleştiri (Impressionnisme)
178 Lemaître'nin Yöntemi
181 Emile Faguet (1847-1916)
185 Faguet'ten Sonra
186 Çağdaş Eleştiri
187 1. Basğın Kaynaklğı Eleştiri (Gazete ve Dergilerde)
188 2. Üniversite Kaynaklğı Eleştiri
188 3. Yazar ve Şairlerin Eleştirisi
189 **III. Bölüm: Tiyatro Eleştirisi**
189 Tiyatro Türleri
191 Yunan Tiyatrosu
192 Latin Tiyatrosu
193 Orta Çağ'da Tiyatro
195 Rönesans Çağğı
198 Romantik Tiyatro
199 Darbğımesel ve Romantik Komedi
200 Gerçekçi Tiyatro
200 Sembolik Tiyatro
201 Modern Tiyatro
202 Tiyatronun Yaşamdaki Yeri
204 Tiyatroda Eleştiri Yöntemi
217 **IV. Bölüm: Edebî Güzellik Bilimi**
217 1. Edebî Eserin Yazarğın Ruhunda Doğuşu
219 2. Edebî Eserin Halk Kitlesine Etkisi

BEŞİNCİ BÖLÜM

221 Piyes: Adalet Temelinde Zulüm

ALTINCI BÖLÜM

229 Şiirlerden Seçmeler
232 Zindan Mumu
233 Lâleye Söyledi
234 Ben Neyim
235 Buradan Bir Yere Yol Yok
237 Zerrinkûb'a Ağğıt
238 Buda! Sen Demişsin
239 Yanğıyorum
241 Memlekette

EKLER

247 Şiir Nedir?
248 Şiir ve Müzik
249 Bir İbret, Bir Hikâye
255 Resimler

ALİ ŞERİATİ

23 Kasım 1933'te Horasan eyaletine bağlı Sebzivar'ın Mezinan köyünde dünyaya geldi. 1950'de Meşhed'deki Öğretmen Koleji'ne girdi. 1952'de Meşhed yakınlarındaki Ahmedâbâd köyünde öğretmenliğe başladı. 1955 yılında Mekteb-i Vâsıta'yı yazdı. Ebuzer-i Gıfarî'yi tercüme etti. 1956'da Meşhed Üniversitesi'ne girdi. Ulusal Direniş Hareketi'ne üye olduğundan, babası ve diğer üyelerle birlikte tutuklandı, altı ay tutuklu kaldı. 1959'da Alexis Carrel'den Dua'yı tercüme etti. Üniversiteden başarıyla mezun oldu. 1960'ta Fransa'ya gönderildi, orada sosyoloji ve dinler tarihi üzerine çalıştı. Cezayir Kurtuluş Hareketi'ne aktif olarak katıldı. Bu faaliyetlerinden dolayı Paris'te tutuklandı; bu arada birçok makale, konuşma ve çevirisi değişik dergilerde yayımlandı. Sosyoloji ve dinler tarihi alanında doktorasını tamamlayarak 1962'de İran'a dönerken sınırda tutuklandı; aylarca hapiste kaldı. Hapisten çıktıntan sonra öğretmenlik yapmaya başladı ve Meşhed Üniversitesiyle diğer merkezlerde konferanslar verdi. Hüseyniye-i İrşad 1973 Eylül'ünde kapatıldı. Savak, Şeriati'yi aramaya başladı. Kendisini bulamayınca babasını tutukladı. Babası bir yıl kadar hapsedildi. Şeriati teslim oldu ve on sekiz ay hücrede kaldı. 1975-77 arası Savak'ın takibinden sürekli kaçıp, başkalarının evlerinde kalarak çalışmalarına devam etti. Sabahlara kadar süren konuşmalar yaptı. 16 Mayıs 1977'de Avrupa'ya hicret etti. Otuz gün sonra İngiliz İstihbaratı'nın yardımıyla Savak tarafından şehit edildi.

YAYINCININ NOTU

Yayınevimiz, Seriati düşüncesini külliyat olarak Türk okuruna sunmakla önemli bir hizmet vermektedir. Merhum Şeriati, dünyanın bugün yaşayan iki önemli medeniyeti olan, İslam ve Batı medeniyetini yakından tanıma fırsatı bulmuş ender şahsiyetlerden biridir. Dahası, bir sosyolog gözüyle incelediği konuları, dahiyane bir düşünce işçiliği ile işlemiş ve Fars edebiyatının kendisine kazandırdığı akıcı üslupla ortaya koymuştur. Bilimsel liyakati, özgün bakış açısı, dindarlığı ve inandığı doğrular uğruna can verecek kadar yürekli kişiliği ile sadece İran gençliğini arkasından sürüklemekle kalmamış, dünya Müslümanlarının öze dönüş çabasına katkıda bulunarak bir döneme damgasını vurmuştur. Onun bu özgün ve özgürlükçü tutumu, sadece İslam düşmanlarının tepkisini çekmekle ve onlar tarafından şehit edilmekle kalmamış, dost ve kardeş bildiği Müslümanlardan da çok büyük tepkiler almıştır. Çünkü onun düşünceleri, Batılı saldırı karşısında çok derin ve güçlü bir mukavemet oluştururken İslam geleneğini kirleten ve çöküntüye sebep olan bidat ve hurafelere de ağır darbe indiriyordu. Tabiî bu da bilinçsiz kesimler nezdinde İslam'ın kendisine yapılan bir saldırı olarak algılanıyordu.

Kendi tabiriyle içinde doğup büyüdüğü geleneksel Safevî Şiîliğine yönelttiği eleştiriler yüzünden İran'da dışlanırken, Şiî bakış açısı nedeniyle de Sünnî dünyadan önemli tepkiler almıştır. Ancak Şeriati, her ne kadar Ali Şiası ve Safevî Şiası ayırımı yapsa ve Safevî Şiîliğini eleştirse de eleştirdiği düşünceden bütünüyle kurtulamamış ve söz konusu etkilerle Sünnî dünyanın kabul

edemeyeceği kimi düşünceler serdedebilmiştir. Sahabiler hakkında kullandığı ifadeler hoşgörü sınırını zorlayan kusurlar olarak değerlendirilebilir. Ayrıca yaşadığı çağ ve çevrenin etkisiyle Fransız sosyalistlerinden etkilendiği ve kimi yorumlarında bu etkinin izlerinin görüldüğü de söylenebilir.

Ali Şeriati'nin de her insan gibi hata edebileceğini, hatalarının ve savaplarının sadece kendisini bağlayacağını okuyucunun takdir edebileceğine inanıyoruz. Fecr Yayınevi olarak, ölçümüzün yüce Kur'an-ı Kerim ve onun numune-i timsali olan Hz. Peygamber (s.a) olduğuna inanıyor, Şeriati de dahil bütün insanların bu ölçüler içinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Onun her görüşünü onaylamadığımız halde eserlerini yayınlıyor, ama katılmadığımız görüşlerine de müdahale etmeyi uygun görmüyoruz. Çünkü böyle bir müdahalenin düşüncelerin doğru anlaşılmasına engel olacağı, bunun da hem yazar, hem okur açısından bir hak ihlali sayılacağı kanaatindeyiz. Buna rağmen kimileri, tasvip etmedikleri düşüncelerden dolayı bilinçsiz okuyucuların olumsuz etkileneceği gerekçesiyle vebal alacağımızı düşünebilirler. Fakat biz, genelde Müslüman olmanın, özelde Şeriati okuru olmanın, okuduğu herşeyi kabullenen değil, eleştiren bir seviye gerektirdiğini düşünüyoruz. Dolayısıyla bazı olumsuzluklarına ve kusurlarına rağmen Şeriati'nin o engin birikiminin Türk okuruna çok şey kazandırdığına ve kazandıracağına inanarak eserlerini külliyat olarak yayınlamaya karar vermiş bulunuyoruz. Buna paralel olarak hem Fars hem de Türk edebiyatına vukufiyetiyle temayüz etmiş mütercimlerden oluşan bir heyet oluşturarak eserlerin en az hata ile çevrilmesine de özen gösterdik. Bu nedenle tercümeler, sadece söz konusu eserleri dağınık vaziyette sunulmaktan kurtarmayacak, Şeriati okurunun liyakatsiz tercümelerden çektiği sıkıntıları da asgariye indirecektir.

Külliyattaki kitapların bazılarında yazara ait olmayan dipnotlar yer almaktadır, İran'daki Dr. Ali Şeriati Eserlerini Derleme Bürosu tarafından eklenen notların sonunda (Derleyen), yayınevi-

miz tarafından ilave edilen notların sonunda (Fecr), mütercimlerin ilave ettiği notların sonunda ise (Çev.) ifadeleri kullanılmıştır. Bunların dışındaki dipnotlar Ali Şeriati'ye aittir.

Ayrıca anlaşılamadığı için boş bırakılan yerler eserlerin orijinalinde olduğu gibi ...* işaretiyle belirtilmiştir.

Bütün hassasiyet ve çabamıza rağmen, insan olmamız hasebiyle gözümüzden kaçan kusurlar olursa okurumuzdan özür diler, eleştirilerine müteşekkir kalırız. Bu vesileyle Şeriati'ye Allah'tan rahmet diler; başta değerli mütercimler olmak üzere, editörlere, tashih ve redakte heyetine ve eserlerin sizlere ulaşmasında emeği geçen bütün dostlara gönülden teşekkür ederiz.

FECR YAYINEVİ

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT VADEDİLENİ BEKLİYOR

Kuşkusuz, sanat, ne de olsa, her yönüyle karmaşık ve özel bir alandır; ister istemez ondan söz eden kimsenin de sanatçı olması gerekir, diyeceksiniz. Benim de sizlerin de kabul ettiği gibi ben sanatçı değilim. Ancak burada sanat hakkında söyleyeceklerim, günümüzde yaygın olan ve "Bir konu veya konular üzerinde söz söyleyenlerin uzman olmaları gerekir." prensibi kapsamına giren konuşmalardan değildir.

Toplumumuzda mazlum olan nice bilim dalı vardır. Mazlum, sahipsiz anlamına gelir. Sahipsiz olmasının nedeni, tanımının belli olmayışıdır. Bu nedenle benim sanat hakkında söyleyeceklerim, kesinlikle bu türden değildir. Ben burada sanat hakkında bir uzman olarak konuşmuyorum. Aksine bilgili biri veya bu memleketin uzmanlık isteyen her alanda konuşabilen kitap okurlarından biri olarak konuşuyorum; ama kendi çapımda, kendi seviyemde. Belli bir uzmanlık alanıyla sınırlanmış olan ve başkalarının söz söyleme hakkı bulunmayan fizik, kimya ve matematik gibi bazı bilim dallarının aksine sanatın, uzmanlık gerektiren özel bir boyutu olduğu gibi tamamen genel ve insanî olan bir boyutu da vardır. Sanatın muhatabı bütün insanlardır. Sanat aynı zamanda bir tekniktir; ama sadece teknik değildir. Her halükârda onu kavramak öğretim ister, özel bir bilgi gerektirir. Oysa ben, sanatın kendi zamanımdaki muhataplarından biri olarak konuşuyorum. Bu açıdan da eleştiri yapıyorum. Ya da sanatın "böyle olması gerektiği" konusunda kendi isteklerimi veya sanatın "niçin böyle olduğuna" ilişkin görüşlerimi söylemek istiyorum.

Sanat meselesi, bizim için iki boyutuyla gündeme gelir:

Birincisi şudur: Biz Doğulu, özellikle de birkaç büyük ve muhteşem insanî medeniyete bağlı insanlar olarak herkesin bu şiarı benimsediği günümüzde kendi ayaklarımız üzerinde durmamız; kendi kültürel kaynaklarımızdan beslenmemiz; Batılı değer ve kalıplara iradesizce hayranlık duyup dalmaktan kurtularak kendimize dönmemiz gerekir. Bütün Asya ve Afrika ulusları buna inanmaktadır. Bazıları bizim kendimize, kendi kişiliği-

mize dönmemiz gerektiğini kabul etmemiz halinde bunun yeterli olacağını zanneder. Hayır, bu, işin başı ve başlangıcıdır. Ama şu soru hâlâ varlığını koruyor ve her şeyden önce buna cevap vermeliyiz: "Kendi kültürümüze dönelim." derken, bu "kendi" neyin nesidir?

Sınırlı, durağan ve donuk bir düzlemde yer alan bir toplumda, ne yazık ki anlamların yazgısı da acınacak durumdadır. Bir sorun veya bir düşünce ortaya konulduğu zaman, genellikle anlamadan, dinlemeden, bilmeden, kavramadan bir anda onun karşısına geçilir; yalnızca ispat ve akıl yürütme, bilgi ve söz ile değil, aynı zamanda ahlâk dışı bütün yollarla da bastırılır ve onunla mücadele edilir. Göz derine dalarsa boğulur; ama vurdumduymaz olur, her değerin önünde durursa moda olur. Moda olunca rezil olur, o kadar rezil olur ki o beyefendinin bizzat kendisi tevbe eder!

Bu "öze dönüş" öyle bir şekilde ortaya çıkmıştır ki bu meseleyi o ülkelerde ağır bedeller karşılığında gündeme getirenler, bugün kendilerini bu suçlamadan kurtarabilmek için olabilecek her karşılığı ödemeye hazırdırlar. Öze dönüş, hurafeleri, donuk gelenekleri ihya etmek, gericiliğe, yerel, vahşî ve bedevî geleneklere dönüş şeklinde tezahür etmiştir. Halbuki öze dönüş, kendi kişiliğine dönüş ve geçmişte kültür yapan, toplum oluşturan ve medeniyet kuran yaratıcı, etkin ve öncü ruhu solumak anlamına gelir. Yoksa zaman ve ihtiyaca göre ölü, boğulmuş ve geçersiz meselelere dönüş demek değildir. Asla! Amaç birtakım anlamları, duyguları, düşünceleri ve felsefeleri zamanın derinliklerinden gün ışığına çıkarıp, bugün müzelerde sergilemek değil, bilakis gerçeğin ve hakikatin gerektirdiği şekilde kendimize dönmektir. Diyeceğim, ırk, kan ve toprak anlamında değil, millî ve insanî anlamda o yerel ve ulusal kimliğe dönmeliyiz. Yani dış değerlerin saldırısına karşı insanî bağımsızlığı kazanmalıyız.

Aynı şekilde bunların temel ve acil işlevlerinden birisi de bir milleti ve bir düşünceyi kör, zayıf ve zelil kılan; yaratıcılık, yenilikçilik, öncülük, hayat ve sürekli değişimi engelleyen bütün eski

ve hurafe etkenlerle mücadele etmektir. Çünkü kültürel kimliğe dönüş, çürümüş eski görüşlere dönmek anlamına gelmez.

Ancak ortada şöyle bir soru vardır: Dönmemiz gereken; tanımamız, ihya etmemiz ve içimizde yapıcı ve yaratıcı bir ruh olarak solumamız gereken bu kültür nedir? Öze dönüş, evet ama bu öz (kendi) kimdir? Bu, derhal cevaplanması gereken bir sorudur. Bunu artık bir soru olarak tekrar gündeme getirmeyelim. Öze dönüş, kendi kültürümüze dönüştür. Yani şimdi biz kendimizi tanımalı, kendi insanî, bilimsel ve kültürel değer ve sermayelerimizi çağdaş bir yaklaşımla, kesin ve ilmî olarak incelemeye başlamalıyız. Bunlardan birisi sanattır. Uyuyan neslimizin zihnine yerleşmiş çağdaş yargının aksine biz, bütün boyut ve alanlarda sadece sanat bakımından zayıf değiliz. Ayrıca çağdaş dünyanın ileri sanat tezahürleri karşısında sadece bedevîler olarak durmamalıyız. Aksine sanatı, sanat tarihi alanında yapılan tercümelerde veya onu Yunan'la başlatıp Fransa'da noktalayan Batılı sanatçıların yazdıkları eserlerde değil de bir okur ve bağımsız tarihçi olarak gerçekten bütün boyutlarında, bütün dünyada, sanat tarihinin bütün yön ve süreçlerinde incelersek, bizim sadece sanatta çok yüksek bir mevkiye sahip olmakla sınırlı kalmadığımızı görürüz. Daha da ötesi ben, modern sanatın yani 20. yüzyılın gözdesi, geleceğin ilk akımı ve sanat öncüsü olan sanatın bugün kendisini yeni yeni nasıl da özde Doğulu olan bir sanat ruhuna yaklaştırdığını söyleyeceğim.

İkincisi, sanat meselesi, geçmişin aksine bazı zengin, huzurlu ve aristokrat sınıfların tâlî ilgi alanlarından ve lüks yaşam gereçlerinden biri değildir. Tam tersine bugün insanın modern dünyada gündeme gelen en önemli ve zaruri meselesidir. Ayrıca aristokrat saraylarının ve zengin yaşam alanlarının sınırlı çerçevesinden çıkıp halk arasında yaygınlaşmıştır. Geçmişin aksine modern sanatın dizginleri aristokrasinin elinde değil, bilakis dertli, aydın ve bilinçli düşünürlerin elindedir. Sanat, geçmiştekinin tersine, büyük ve müreffeh yaşantılarımızın eğlence ve haz yuvası değil, aksine çağdaş felsefeden daha önce hareket

eden ve günümüz düşüncesinden daha önde koşan bir aktördür. Sanatı anlamak, hem çağdaş sanatın ulaştığı kapasite hem de sahip olduğu çok ciddi ve aşkın misyon bakımından herhangi bir tarih, kültür ve vatana mensup olan ve her halükârda bu çağda yaşayan bizler için bir zorunluluk arz eder.

Öze dönüş ve kendini tanıma, bir açıdan, kendi kalıpları içine hapsolmak ve kendini sınırlamak anlamına gelmez. Tam tersine, kendisini tanıyabilen kimse aynı zamanda başkasını da tanıyabilir. Dil hakkında söylenen ve çok da doğru olan bir darbımesel vardır: "Yabancı bir dil bilebilen kimse mutlaka kendi dilini de bilebilir." Bu darbımesel şu mesele hakkında da geçerlidir: Başkasının dinini, tarihini ve dilini tanıyan kimse kesinlikle kendi din, kültür, ırk, zevk ve tarihini de tanıyabilir. Bütün gayret ve idealimiz, kendi yitik ve bozulmuş kişiliğimizi bulmanın yanında aynı zamanda Batı'yı tanımak, günümüz dünyasının yeni akımlarını ve çağdaş medeniyeti tanımaktır. Çünkü herkes kendi zaaf, fesat, sapma ve anlamsızlığını zavallı Batı'nın üzerine atıyor, kendisini bundan muaf tutuyor. Oysa bu mesele yanlış ortaya konmaktadır. Hangi Batılı bizim hayranı olduğumuz tarzda Batılıdır? Şu an şahit olduğumuz durum, Batı'yı taklit ettiğimiz için değil, Batı'yı taklit etmediğimiz, Batı'yı tanımadığımız için vardır. Batı'nın bilinçli taklitçisi olsaydık, bir de Doğulu olmasaydık en azından bir şekilde Batılı olur yani "bir şey" olurduk. Fakat şimdi hiçbir şey değiliz.

Ben burada söyleyeceğim hususları 1962 yılında Paris'te bir kilisede verdiğim beş konferans esnasında gündeme getirmiştim. Verdiğim konferanslardan biri, İran milletinin ruhu ile ilgili idi. Birisi Peygamber'in özel hayatını tiyatro şeklinde anlatan Katolik bir yazarın konferansına cevap olarak sunduğum "Muhammed'in Gözünde ve Gönlünde Kadın"[1] başlıklı İslam Peygamberi'nin hayatı idi. O konferanslardan bir diğeri de "Sanat Bir Va-

[1] Kaynakta belirtilen "Muhammed, Kadınlar ve Aşkları" adı lafzî bir yanlıştır. Son isim, Kende isimli Fransız bir yazarın kaleme aldığı bir kitaba aittir. (Derleyen)

dedileni Bekliyor" hakkında idi. Bu konferans daha sonra Tahran'da bir beyefendi tarafından tercüme edildi. Fakat bir nedenle yarısı da iptal edildi. Çünkü daha sonra sanat hakkındaki görüşüm temelde değişikliğe uğradı ve son yıllardaki görüşüm, orada ortaya koyduklarımdan ayrıldı. O konferansta sunduğum konu ve düşünceleri burada da söyleyecek olsam dahi bunu yukarıdaki ortama uygun olması gereken örneklerde değişiklik yaparak sunacağım.

Bu başlıktan şöyle bir gerçeğin çıkması kesindir: Ben, sanatın dinî bir kategori; insanlığa kurtuluş bahşeden aşkın ve kutsal bir hakikat; madde üstü, yüce ve yüzde yüz insanî bir misyon olduğunu söylemek istiyorum.

Ama din ve sanat sapmıştır. Fakat düşman vasıtasıyla değil. Çünkü hiçbir şey düşman vasıtasıyla sapmaz. Düşman, düşmanını diriltir. Aksine bir din ve düşünceyi ancak ya bir dost ya da kendisini dost meclisinde gösteren bir düşman bozabilir. Bütün dinler içerden bozulmuş, içerden çürümüşlerdir. İslam'ın, Kureyş ile karşı karşıya geldiği zamanlarda hep geliştiğini, parladığını, yükseldiğini, güçlendiğini ve onurlandığını görüyoruz. Fakat onlar Müslüman olup dost elbisesini giydiklerinde başka bir şey oldu; İslam tamamen ters bir yola girdi. Hristiyanlık, İslam ve Yahudilik hiçbir zaman muhalifler tarafından savaşlar, mücadeleler ve kargaşalarda zayıf düşürülmüş veya tahrif edilmiş değildir. Bilakis Mesih'in dediği gibi Yahudiliği Yahudi alimleri bozmuştur. Aynı şekilde Hristiyanlığı saptıranın Papacılık, İslam'ı saptıranın ise bizler olduğunu görüyoruz.

Sanatı da ne şiir veya sanat karşıtı Eflatun ne de aslında sanata muhalif olan ve onu saçma bulan kimseler güçsüzleştirmiştir. Tam tersine sanatı tarihin ve çağımızın büyük sanatçıları saptırmış ve mevcut aşağılık duruma düşürmüşlerdir.

Her din, çöktükten ve çizgisini önceki çizgisine zıt bir şekilde belirlendikten sonra bilinçli, aydın, dinin hakikatini bilen, bu sapmayı teşhis edebilen ve ne bozuk ve sapık şeye inanan gruptan ne de bu sapık ve bozuk şeye inandığı halde din budur de-

yip daha sonra karşı çıkan yarı aydın gruptan olan, aksine onun başka bir şey olduğunu ve olacağını bilen gerçek bilinçliler tarafından ihya edilir. Bu bilinç, bütün dinlerde farklı bir düşünce şeklinde ortaya çıkar. Bu, kesin ve devrimci bir kurtuluşa, dinde fesat, zulüm ve sapmanın ortadan kaldırılmasına olan inançtır. Bu "Mesiyanizm" ve Mevud adlı kurtuluş, aslında birden ayağa kalkan, bütün töre, telkin ve aldatmaları ifşa eden, bu dinin hak yolunu gösteren ve sanat veya dini, ilk şekli olan bu yolda sürdüren devrimci bir düşüncedir.

Sanat şimdi böyle bir durumdadır. Öyle bir durumda ki günümüz dünyasında en kötü görevler, en çirkin ve düşmanca misyonlar sanatın sırtına yüklenmiştir. Halbuki sanatın görevi, bugün icra ettiğinin tam tersidir. Her zaman da böyle olmuştur. Sürekli suistimal edilen ve çarpıtılan bir aşkın hakikat ve güzellik olmuştur. Mevlana'nın ifadesiyle: "Eğer pazarda sahte para dolaştığını görürseniz bilmelisiniz ki altın da vardır. Önceden revaçtaydı. Çünkü hiç kimse sahte para yapmaz. Bilakis sahte altın para yapar." İşte bu sahtelik, insanın din, mezhep, sanat ve felsefe tarafından aldatılması gerçeği, bizde insanın uyanış, bilinç ve yaratıcılık yolunun bu olduğu düşüncesini oluşturur. Benim ile dostlarım ve farklı görüşteki kimseler arasında bulunan bu çok önemli gerçek, düşmanın bahanesi oluyor ve kötüye kullanılıyorsa bizim ya ondan el çekmemiz ya da tam tersine bu suistimalle mücadele etmemiz ve düşmandan ele geçirdiği bu silahı almamız gerekir ki böylece hakikati koruyup savunabilelim. Eğer onu serbest bırakırsak o galip, biz mağlup oluruz.

Tarihte genellikle din adı altında yapılan suistimal yollarından bir diğeri bugün dünyada sanat adı altında yapılmaktadır. Öyleyse sanatın gerçek çizgisini tanımak ve tanıtmak zorundayız. Sanat bütün zamanımızı yani dünyamızın 20. asrını işgal ettiği için bu mesele çok acildir.

Sanat tarihinde sanatın alanı olarak bahsedilen bir güzellik meselesi vardır. Ben, güzelliği sanatın alanı ve esası olarak tanıtmanın doğru olmadığını, aksine onun, sanatın geçmesi ve aşkın bir

merhaleye ulaşması gereken aşamalardan biri olduğunu söylemek istiyorum. Ama bugün sanatı araştırmak için güzelliği bir kenara koymamız gerekir. Çünkü günümüzde sanatsal, felsefî ve bilimsel meselelerle ilgili hiçbir konu güzellik gerçeğinden daha önemli ve şüpheli değildir. Metafizik, din ve mezheple ilgili meselelerin aksine güzellik inkar edilemez. Halbuki o meseleler içinde kaldığımızda kolayca inkar edebiliriz. Çünkü güzellik vardır ve bütün insanlık onun etkisi altındadır. Çünkü herkes ondan söz etmektedir. Eğer bir anlaşmazlık varsa bu, güzellik türlerindedir. Ancak hem benim bakış açıma hem de yaptığım tasvire göre insan hayatında bulunan güzelliğin varlığını hiç kimse inkar etmez. Bir taraftan onu tahlil etmek zorunda olduğumuz halde o hiçbir tahlile gelmemektedir.

Tarihin kaydettiğine göre Aristo zamanından beri güzelliğin ilmî ve felsefî bir konu olarak tahlil ve tarif edilmesine çalışılmıştır. Fakat bütün bu çabalar şimdiye kadar faydasız ve sonuçsuz kalmıştır. Elbette herkesin ve her görüşün birtakım takipçileri vardır. Ama bizzat bu gerçek, araştırmanın henüz bir noktaya ulaşmadığını gösterir.

Şimdi burada sanat ekollerinin kısımları ve tarih boyunca güzellikle ilgili olarak ortaya çıkmış farklı ekollerdeki değişik görüşler hakkında bir şey söyleyemem. Çünkü zamanım yok. Mecburen vakit buldukça meselenin genel seyri hakkında örnek olarak hatırlatmada bulunacağım.

Kesinlikle sanatı ve güzelliği tanımak, insanı tanımaya bağlıdır. Özellikle sanat konusu, her şeyden çok ve her zamankinden fazla, insanı resmetmeye ve tanımaya bağlıdır. Ben kültür ve medeniyet meselesinde de kültürün gelişim, tekamül ve güçlenmesi için yapılan tüm çalışmaların eksik kalacağını söyledim. Zira bu medeniyette ve bu kültürel kalıplarda yaşaması gereken kişi tanınmış değil, ihtiyaçları belli değil ve o üstelik insan. Özellikle sanat, insanı tanımaya her şeyden daha çok muhtaçtır. Çünkü genellikle sanat, içsel yani yüzde yüz insanî bir şey olarak kabul edilir. Çok objektif ve çok tarafsız düşünenler, es-

tetiğin, ben, dış nesne ve dış etkiye uygun olarak ortaya çıkan hakikatten ibaret olduğu kanaatini taşırlar. Bu nedenle, tarafsız kişinin de yarı tamamen dışsal, yarı yüzde yüz insanî olduğuna tanık oluyoruz.

Bu yüzden sanat ve güzellik hakkında, daha önce insan ile ilgili olarak söylediklerimiz dışında kapsamlı bir söz söylememiz mümkün değildir.

Benim, tanıdığım kişi hakkında sahip olduğum görüş, bir şekilde farklı hatta görünürde çelişik olarak kabul edilir. O da şu: İnsan ile beşer arasında fark vardır. Beşer, maymundan ayrıldığından beri oluşmuştur; o kadar ki kuyruğu düşmüş, ayakları üzerine durmuş, beşer olmuştur. İnsan, "olmak"ta olan bir gerçektir. Oysa beşer, hakkında konuşulabilen ve 500.000 yıllık geçmişi olan belirli ve somut bir varlıktır. Beşer, olmakta olan, beşer türünde meydana gelmekte olan bir gerçek değildir. Bu gerçek, asıl derinlerden bugünkü modern felsefeye kadar, herkesin kendisinden çeşitli irfanî, felsefî hatta maddî şekiller ve tabirler ile söz ettiği diğer özelliklerden oluşur. Şu var ki bir varlık, doğadan, toplumdan, kabilesinden ve bütün kâinata egemen olan fizyolojik ve maddî yasalardan koptuğu ölçüde yalnızlık duygusu meydana gelir; bu duyguya bağlı olarak ıstırap, korku ve ayrıldığı şeyle tekrar birleşme gayreti, arzu, susuzluk, süreğen, gittikçe artan, yükselen ihtiyaç, seçme isteği ve varlık aleminde duyumsadığı eksikliği giderme çabası ortaya çıkar. Benim algıladığım[2] cennet, sübjektif ve insanın kendisine bağlı bir şeyden ibaret olagelmiştir. Âdem'in yaratılış hikâyesinde tarih, anladığım kadarıyla kesintiye uğramıyor. Tarih doğal değil-

2 Yani benim zannettiğim gibi; ancak insanın ortaya koyduğu bütün kuramlar doğru olmayabilir. Ama bilim, yani çabalama, düşünme, görüş bildirme ve bir yere varıncaya dek sürekli ıslah olma. Bizim muhakkak ilmelyakîn ve hakkalyakîne ulaştığımızda bir şey söylememiz gerekmez. Çünkü bir anda ancak vahyelyakîne ulaşabiliriz. Varacağımız kadar söylememiz ve o kadar düşünmemiz gerekir. Bir öğretmenimiz vardı, her zaman Kur'ân'ı yanlış okurduk. Bize tokat atardı. Bu yüzden hiç kimse o zamana dek Kur'ân'ı doğru okuyamadı.

dir. İnsanın, şu an insan adıyla tanıdığımız bu muamma türün mevcut yolunu çözümlemek isteyen felsefî ve sembolik bir yapıdır. Âdem, yani beşeriyet, yani insanlık. Cennet ne anlama gelmektedir? Şimdi cennette olan, henüz cennetten kovulmamış ve hâlâ cennette yaşayan Âdemler görüyoruz. Kimdir cennette olan? Dünyanın nimetle ve lezzetle dolu olduğunu hisseden, hayatta tokluk, doymuşluk ve mükemmel bir tatmin duygusuna ulaşan kimse. Gelecek birkaç yıl içinde maaşına 25 tümenlik zam yapılacağına ilişkin yasanın mecliste onaylanabileceği düşüncesiyle şimdiden mutlu olan biri, cennettedir. O kişi, cennetten henüz çıkmamıştır. Allah'ın "yeme!" dediği yasak meyveyi yemeyen kimse rahattır, huzurludur, mesuttur.

Acaba şu yasak meyve nedir? Tevrat ve Kur'an buna "feraset ve bilinç" diyor. Ben cennetin en üst odalarında kalan insanlar tanıyorum. Biz, cennetlik insanları tanıyoruz. Bu dünyadan lezzet alan insanları (taze koyun yoğurdunun geldiğini gören, lezzet duyan, bu yüzden şu anda baharı hisseden insanları!). Ama cennet, tamamen idealist ve sübjektiftir. Bu, şu an bir şey olmadığı anlamına gelir. 18 yıl önce bir davete gitmiştim. O davette hanımefendi "hoşerti fesencan" (etli cevizli yemek) hazırlamıştı; insan nerdeyse parmaklarını yemek istiyordu. Bu hatıra tazelendiğinde ve bu hikâye anlatıldığında insan şu an bile parmaklarını yemek ister, ağzı tükrük salgılar hatıra tazelemenin verdiği tatla! O durumda iken insan kendini mi, önünde duran şeyleri mi yiyordu? Belli değildi.

Henri Lefevbre diyor ki: İki tip insan vardır. Bazıları nesnel, yüzde yüz gerçekçi, sistemli ve bilimsel insanlardır. Bunların hiç gereksizlik dertleri yoktur, tamamen akıldırlar. Ama hangi akıl? Maddî dünyaya egemen olan akıl. Ben bu tip insanlardan birine, birkaç yıl önce restoranda Le Monde gazetesini okurken tanık oldum. Gazetenin başyazısı, Bolivya üzerine oldukça derin bir yorum yazısıydı. Orada bir ihtilâl olmuştu. Ben başyazıyı okurken arkadaş bir yandan yemeğini yiyor bir yandan da iki büklüm bir vaziyette, görüldüğü kadarıyla gazetenin altından

üçüncü sayfayı okumaya çabalıyordu. Ben oralı olmadım. Sonra "Hangi sayfayı okuyorsun?" dedim. "Üçüncü sayfayı" dedi. Üçüncü sayfa, ekonomi sayfasıydı. Yani otomobil ve birtakım şeylerin fiyat listelerini, fiyat dalgalanmalarını günü gününe yazan sayfa. Bu sayfa, büyük iş adamı ve sermayedarlara aittir. Bana, "Siz ne ile uğraşıyorsunuz ki bu sayfayı okuyorsunuz; Bolivyalı mısınız?" dedi. Dedim ki: "Hayır, ben politikacı değilim. İranlı bir öğrenciyim. Meşhetliyim." "Siz ne iş yapıyorsunuz?" diye sordum. "Bendeniz İsrailli bir öğrenciyim, aylık 600 frank alıyor, bu şekilde yaşamımı sürdürüyorum." diye cevap verdi. "Fiyatlarla ne işiniz var? Fiyat, nasıl istiyorsa öyle olsun. Frankın değer kazanıp değer kaybetmesinin bizimle bir ilgisi yok." dedim. Dedi ki: "Siz dünyanın bir başka köşesindensiniz, siyasetçi de değilsiniz ama Bolivya'dan ne haber olduğuna bakmaya ihtiyaç duyuyorsunuz. Fakat ben her halükârda 600 frankla burada yaşayan bir insanım. Frank, lira ve doların dalgalanması, bu yaşamda benim 600 frankımı etkiler. Sigara içiyorum. Frankın değeri düşerse iki frank, iki buçuk frank olur. Yemek yiyorum. Frankın durumu belirttiğim gibi olursa, geçen bir yılda, yani gelecek yıl beş cent zam gelir yemek fişlerine. Bütün bunların bizim hayatımızda gözle görülür etkisi vardır. Ama senin okuduğun şeyin hiçbir zaman bir etkisi yoktur." Ben, kalakaldım. Bir süre bakıştık. Gözlerimizden, birbirimizin ne kadar ahmak olduğunu okuyorduk! Henri Lefebvre'in ifadesiyle insanda üç kaynak vardır: Biri akıl, biri idrâk, biri düşünmedir. Bu ıstılahlar mevcuttur. Bir şey vardır ve o şey, benim anlayışım, kabullenmem ve kavramamdır. "Akıl, böyle diyor, duygu böyle diyor." öyle değil mi? Akıllar farklılık arz eder. Herkes dünyayı sahip olduğu akıl tarafıyla görür; maddî şeyler ve renkleri de onunla görür. Başka akıl ile hemcins olmayan aklın bakışında bir renk de gördüğü bir başka renk ile uyuşmaz. Dünyayı gerçekte olduğu şekilde görmüyoruz biz; dünyayı, gerçekte olduğumuz şekilde görüyoruz.

İnsanî özün bir parçası olan bu ihtiyaç, insanın yaratılış felsefesinde oldukça derin ve özenli bir şekilde izah edilmiştir: Her şeye sahip ve doyurulmuş olan, hiçbir gereksinim ve dert hissetmeyen, bütün lezzet ve nimetler elinin altında olan insana "O yasak meyveden yeme!" denildi. Ama şeytanın aldatmasıyla tahrik oldu ve gitti, o meyveyi yedi. İnsanda kendini gösteren ilk yansıma, her şeyiyle biliniyor. O ağaç nedir? İsrailiyatçı İslam müfessirleri, boş yere üzüm mü, buğday mı, yoksa başka bir şey mi diye o ağacın cinsini belirlemeye çalışıyorlar! Bu belli bir şey. Zira Kur'an'da deniyor ki: Meyveyi yedikten sonra, Allah onlara baktı, ortadan kaybolduklarını gördü; onlara seslendi; gelmediklerini gördü. Dediler ki: "Biz çıplaklığımızdan utanıyoruz." Allah, o ağaçtan yediklerini anladı. Yani daha önce çıplaklıklarını, çirkinliklerini, hayasızlıklarını, ne durumda olduklarını fark etmiyorlardı. Bu yüzden mutluydular. Bunun için cennette idiler. Bu meyve, Tevrat'ta açık ve seçik bir şekilde basiret meyvesi, bilinç meyvesi olarak bildirilmiştir. Kur'an'da da aynı açıklıkla mevcuttur. Metinden de tamamen bu anlaşılmaktadır: Bu yasak meyve, Âdem'in boğazından midesine indiği vakit, gözünde ve duygularındaki cennet, acı dolu, küçük, eksik, insandan daha eksik, insanın ihtiyacından daha noksan topraktan bir dünya oluverdi. Bu, düşüş ve çöküşün ifadesidir. Adn cenneti yeryüzünde vücûda gelmiştir. Bu, yerdedir, topraktır. İnsanlar, o meyveden ne kadar çok yemişlerse o kadar kendilerini toprakta, darda, yaşamın noksanlık ve eziyetinde hissettiklerini; ne kadar az yemişlerse o denli huzura kavuştuklarını, mutmain olduklarını ve ihtiyaçlarının ivedilikle bayındırlık bankasının çekilişiyle giderildiğini şu anda ve her zaman görüyoruz. Bütün "oluş" ve bütün "varlık" bunun açlık ve susuzluğu içerisinde yer alırsa, yeniden açlık duyması ihtiyaç olmuştur.

Akrabalarımızdan biri hastalanmıştı. "Bana nazar değdirdiler." diyordu. "Niçin?" dedim. Anladım ki altı ay önce işe girmişti; aylık maaşı 278 tümenden bir yere kadar gelmişti. Komşu ve akrabaları ona nazar değdirmişti! Bu duyguyu taşıyan biri, dün-

yayı ne kadar görebilir, nereye kadar ihtiyaçlarını giderebilir. Zaten "Cennette bir salâvat ile, ne istersen ayağına gelir." derler. Bundan daha kolay bir şey olabilir mi? Bundan daha doğru söz olabilir mi?

Âdem'in yediği bu meyve (bir defada yenmiş değildir bu meyve; insan sürekli o meyveyi yeme halindedir), niçin yasaktır? Çünkü Âdem, o rahatlık, doymuşluk, kolaylık, refah ve hoşnutluk aleminden aşağı iniyor; dünyada eksiklik hissediyor ve ruhu üzerinde varlık duvarlarının darlık oluşturduğunu duyumsuyor ve acı çekiyor. Bu dünya ve madde, her zaman onu razı edecek donanıma sahip değildir. Daima gitmekte, aramakta, çabalamakta ve çalışıp beklemektedir. Doymamaktadır. Herkes o meyveden yemekte ve daha çok bilinçlenmektedir. Daha fazla ihtiyaç hissetmektedir. İsyan da bu demektir ya! Ne tür insan isyan eder! Bilinçli insan isyan eder. Allah'ın iradesine karşı isyan. Allah'ın iradesi nedir? Allah'ın iradesi, tarihte var olan kanunlardır. Allah'ın iradesi, tabiatta geçerli olan yasalardır. Allah'ın iradesi, kabile, toplum ve insan topluluğunda bulunan kurallardır.

Bir beşer ve bu dünyada yaşayan bir varlık olarak benim fizyolojimde ve vücudumda bulunan kanunlardır. Sonra bize "o meyveden yeme!" diyen Allah'ın iradesi, yani bu dört çevre, dört belirlenim ve dört zincir, bize determinizmde kalınız diyorlar. Basiret ve bilince erişen insan, tabiatın, tarihin, toplumun ve kendisinin belirlemesinden kurtulur. İşte bu, Hegel'in dediği "Mutlak irade, ilk bağdan kurtuluştur." Hegel'in bu sözü bizim tasavvufumuzun bir parçası idi. Dinimizin, Tanrı'ya yönelmemizi isteyen emri de Hegel'in bu sözüyle aynıdır. Hegel'in bu sözü gibi, bizim dinimiz de der ki: "İnsanı kendi suretimde yarattım." Yine der ki: "Onu yeryüzünde kendime halife yaptım." Yani insan, kendi gayretiyle, tabiat zincirinden ve tabiatın onun yapısına müdahale kanalları olan yasalarından, ki bu durumdayken insan bir bitki ve hayvan konumundadır ve historizmin "Herkes kendi tarihinin ürünüdür." ifadesiyle anlattığı

gibi tarih zindanından kurtulup özgürlüğe kavuşur. Sonra zindan tezi birtakım yasalar ve gelenekler gösterir: Bütün insanlar, kendi sosyal çevre, yasa ve ilişkilerinin eseridir. Ancak mutlak bilince ulaşan, bu dünyevî ve maddî benlik zindanından kendisini kurtaran insan, bilgi ve bilince ulaştığı ölçüde kurtulur. Bugün onun ulaştığına tanık oluyoruz.

Çevrenin belirleyiciliğinden teknik yolla kurtulduğumuzu, sosyolojiyi tanımak suretiyle kendimizi sosyal yasalardan bağımsız hale getirdiğimizi ve topluma hükmettiğimizi gözlemliyoruz. Bugünün insanı, toplumunu değiştiriyor ve inşa ediyor. Halbuki geçmişin insanı, kabile ve toplumunun dayattığı şekilde yapılanıyordu. Kabilede bir kimse kendi sosyal geleneğini değiştirecek, dininde değişiklik yapacak, sosyal ilişkilerinde ve yaşamında değişim meydana getirecek bilgi düzeyine asla ulaşmamıştır. Çünkü "ben" yoktur. Özgür ve bağımsız insan yoktur.

Ben, kendi zindanının mahkûmu olan bir insandır. Hayatın devamı için tabiatın bende meydana getirdiği ve irademi bu fıtrî belirlenimler tuzağına hapseden bütün içgüdüler, çabalar ve eğilimleri kendimden uzaklaştırıyorum. Sonra o insan, yani o mutlak bilinç, yani o seçme iradesi, Tanrı'ya yaklaşıyor; "tanrılaşma"ya başlıyor. Bilinçlendikçe ve kurtuldukça yalnızlık hisseden ve yalnızlığa ulaşan işte bu insandır. Bu "yalnız"dır, dünyayı yetersiz gören. Bu "yalnız"dır, kendinde ıstırap meydana gelen. Yeryüzü ve tabiat sofrası, bu yalnız varlığın ihtiyaçlarını gideremez.

İnsan, asla renksizliğe yönelmez; renksizliğe ermeyi arzulaması da gerekmez. Renksizlik, ölüm demektir, otlaşmak demektir. İnsan, kendinde sürekli daha değersiz gereksinimlerin yerini, daha aşkın gereksinimlerin almasını arzulamalı; daha yüksek ve daha yüce acılar çekmeyi istemelidir. Hangi tip insan, daha ıstıraplı ve susuzdur? Daha çok veya daha az nasiplenen değil. Bu değil söz konusu olan. Bilakis daha çok ve daha yüce ihtiyaçlar taşıyan kimse, aynı zamanda daha çok mustarip ve dertlidir. Belçika'da düzenlenen antropoloji konferansında, bütün sosyo-

logların görüş birliğine vardıkları husus 20. yüzyılın "ıstırap çağı" diye isimlendirilmesiydi. Niçin? Burada benim çeşitli konularda değişik münasebetlerle ortaya koyduğum bütün farklı etkenler mevcuttur. Fakat şu inkâr edilemez bir gerçektir: Bugünün insanı, daha çok bilgiye sahiptir ve geçmişin insanından daha bilinçlidir.

Durkheim'in deyişiyle, bugünün insanında "ben" ortaya çıkmıştır. Yani onda birey meydana gelmiştir. Geçmişin insanı, toplum bünyesinde bir hücreydi. Hayat ve doğanın özü onda akıyordu. O özsuyu ile gelişip besleniyor ve onunla huzur ve düzen buluyordu. Oysa bugünün insanı yalnızdır. Bu ne demektir? Yani insanların arasında olduğu halde yalnızdır. Bu insanın ihtiyacı vardır. Neye ihtiyacı vardır? İhtiyacını karşılayana; yani olması gerektiği halde olmadığını tespit ettiği şeye. Bu ihtiyaç onda sürekli artar. Bilgiye, bilince ve evren bilgisine ulaştığı, bağımsızlaştığı ve tabiatın, bitki ve hayvanlarla birlikte yaşadığı bir ev olduğunu hissettiği ölçüde. Bundan dolayı eksiklik hisseder ve dünyanın onu hissetmesine ihtiyaç duyar. İnsan kendisinde, yanızlığı ölçüsünde yabancılık hisseder. Camus'un "yabancı" dediği de budur. Günümüz insanı her şeye yabancılaşıyor. Bu yabancı, bağlılık, tanışıklık ve akrabalığa her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyuyor. Dünya ona her zamankinden daha yabancıdır. O, bunu kendi fıtratında ve derin düşüncelerinde hisseder. Onun hissetmesi, bu dünyada kaldığı sürece, artık "olmak" sınırının tamamlandığı ve varlığın son bulduğu noktaya kadar sürer. Ama onun duyuşu, aynı şekilde devam eder. Var olan şeyi manevî ve varlık ötesi ihtiyaçlarıyla kıyaslar; bakar ki ihtiyaçlarını tam anlamıyla karşılamıyor, o zaman gariplik hisseder.

Bu gariplik konusu, hem Sartre hem Camus hem de Jaspers'ın bahsettiği bu gariplik, metafiziksel bir sorun değildir. Burada sanat devreye giriyor.

Bilim, insanın var olan hakkında bilgilenme çabasıdır. Teknik ve sanayi, var olandan mümkün mertebe daha fazla faydalan-

mak için, insanın düşünsel çaba araçlarından ibarettir. Oysa sanat, olması gereken, fakat olmayandan yararlanmak için insanın çabalamasından ibarettir. Bu nedenle kendisini yalnız bulan insan, sanat aracılığıyla yeryüzünü, gökyüzünü ya da uyuşamadığı, yabancı olduğu nesneleri idrâk etmek için tanışıklık ve anlaşma boyasıyla boyamak ister. Sanatın bir işlevi de, daha çok insanî bilinç sayesinde, tabiattan kaçtıktan, tabiatı kendine yabancı gördükten ve kendini tabiatta garip bulduktan sonra, bu gariplik duygusunu hafifletmek için insanın yardımına koşmasıdır. Nasıl olur bu? İnsan, bu zindanının duvarını, olmadığı halde olmasını istediği bir ev gibi süsler. Bu nesneler, bu gökyüzü, bu yıldızlar, bu dağlar onu anlamıyorlar. O da bütün bu durağan ve kör nesneler arasında yalnız kalmıştır. İşte sanat bütün bu eşyayı hissettirir.

Şiirimiz mükemmel bir numunedir. Çoğu şiirimiz, "yalnız şâir"e sosyallik ve kaynaşma sağlama işlevi görür. Yalnız olan bu şahıs, bir mumla anlaşma ve uyum sergiler. Sanat, doğuşu her ne kadar onun ihtiyacını gidermese de güneşin ortaya çıkmasını sağlayacak şekilde yer ve göğün dönmesi olarak değil, Doğu sahilinden gelen bir tanıdığın mesajı olarak niteler. Bu sanatkarâne aldatmacada, onun tabiat nesnelerine yabancılık ve uzaklık duygusu, letafet ve sükûnet bulur. Sanatın yaptığı bir diğer iş, bu hayat ve tabiatta bulunmayan, ama benim olmasına ihtiyaç duyduğum şeyi yapmak ve yaratmaktır.

Eski sanat, tabiatı taklit etme aşamasında bırakılmıştı. Eflâtun'un dediği gibi, sanat, tabiatın taklitidir. Sanat, tabiatın taklidi ise, Eflâtun'un sözü doğrudur: Bu takdirde sanat, bir oyun, aldatmaca ve yalandır. Çünkü gerçekleri elinde bulunduran insan, o gerçeklerden sahtelerini yaparsa, o insan bozulmuştur. Tıpkı su içme numarası yapan biri gibi! Su varken, sahtesi niye? Eflâtun doğru söylüyor: Sanat bir oyundur ve beyhude uğraştır. Ama ben, tersine sanatın, duyu ötesinin, tabiat ötesinin tam taklidi olduğunu düşünüyorum; tabiatı kendi suretinde süslemek veya tabiatta olmasını istediği halde bulamadığı şeyi

yaratmak için. İnsanın gereksinim duygusunu, ıstırabını, onun yalnızlığını ve hepsinden daha büyüğü onun tekâmül ihtiyacını yani hissedilir maddî bağlardan uzaklaşmasını gerçekleştirir.

Sanat, Allah'ın insana verdiği bir emanettir. Allah bu emaneti, yere, göğe, bütün dağ ve denizlere sundu ama hiçbiri yüklenmedi. Bu ifadeyle anlatılmak istenen, Allah'ın durup "Ey dağ ve gökyüzü! Siz ister misiniz bu emaneti?" demesi ve onların da "hayır!" demeleri, sonra insanın yüklenmesi değildir. Aksine, dağlar ve denizler, yaratıcılık, duyarlılık ve var olandan fazla bir ihtiyaca sahip değildirler. Onlar ne muhtaç olduklarını ne ıstırap çektiklerini, ne dertli olduklarını ne de yaratabileceklerini hissederler. Sadece insandır, yüklenen. Neyi? Hissedebildiği, seçebildiği ve yaratabildiği bir yeteneği. Sanatın, varlığın telafi edilmesinde, süslenmesinde ve sürdürülmesinde insanın yaratıcı gücünün yansıması olduğunu ifade ettik. "Varlık" her şeydir; hem tabiatın hem sosyal hayatın hem bedenin hem de beşerî sınırlarımızın varlığıdır. Sanat; tabiat ve varlığı, istediği halde bulunmayan şekle sokmak veya isteyip de bulamadığı şeyleri meydana getirmek için, Tanrı'nın yaratmasının tecellisi olan bu varlığın sürdürülmesinde insan yaratıcılığının tezahürüdür. Sanat, Hegel'in dediği gibi, tarihi boyunca, somutluk ve maddîlikten zihinselliğe, makullüğe ve aklîliğe doğru evrim geçirmiştir.

Zihinsellikten kastım, zihnimizde var olan ve herkesin kendisine mahkûm olduğunu kabul ettiğimiz burjuvazi idealizmi değildir. Onun felsefesiyle de bir işim yok. Hegel diyor ki: İlk varlık âlemi, bilinçsiz mutlak ruh idi, sonra tabiat görüntüsüne büründü. Daha sonra insana varıncaya kadar, o ruh evrimleşti. Ardından insan, bilince ulaşıyor, bilince ulaştığı ölçüde soyutu duyabiliyor, kendini duyabiliyor. Zira kendisi soyuttur ...*. Sanat, bu soyutlanmayı, soyutlamayı hissetmektir; o bilinçsiz mutlak ruhu insanda bilince ulaştırmaktır. Tanrı'yı tanımaktır. Böyle olduğuna tanık oluyoruz. Örneklerimizde Menuçehrî, Rudekî ve Ferahî'ye bakınız: Arzuları, yaşamları, idealleri, ihtiyaçları hep objektiftir, maddîdir, mevcuttur. Bunun derdi ne-

dir? Bunun derdi, var olana sahip olmamaktır. Oysa Mevlana'nın derdi, var olmayana sahip olmamaktır.

Dediler ki bulunmaz, aradığımız şey
Dedi ki bulunmayan istediğim şeydir

Sanat, onun peşinde; sanayi bunun peşindedir. Sanayi, insanı tabiatta bulunup da elinin erişemediği şeye ulaştırmaya çabalar. Tam aksine, söylediğimiz gibi sanatta insan, var olmayanın peşindedir. Sıkıntı, buradan kaynaklanıyor. Sartre'ın "Edebiyat Nedir?" adlı yapıtında, "Şiirin bir işlevi varsa, kaybetmiştir." şeklinde ifade ettiği yenilgi, işte budur. Zira ne denli çalışır, üretir ve evrilirse ondan o kadar uzaklaştığını hisseder. Sanatın ve insanın evrim motoru, aslında budur.

Menuçehrî'nin aşkı, en küçük insanî duygunun bile yansımadığı bir objektiflik sınırındadır; düşüktür, tamamen cennetliktir:

Sevgili! Gönlüm hiç durulmuyor sensiz
Bugün olsa yarın olmuyor şüphesiz

Sonra Sa'dî'ye, ardından ruhun duygulanım ve tecelli öyküsünün büyük soyutlukta yani vehim, somutluk, nesnellik ve maddiliğin bulunmadığı "esir" aleminde geçtiği Hafız ve Mevlana'ya ulaşıyoruz. Bazen insan, bu özneyi görmek ve ...* duymak istediği vakit tamamen bir akıl formunda, bütünüyle aşk sureti ve duygu özü şeklinde meydana geldiğini görür. Bazen anlaşılmaz ve anlayamayız onu aslında:

Artık nasıl vardır derim ondan haberim yok ki!

Bu, soyutlama ve aşkınlık suretinde ortaya çıkıp artık birbirine karıştırılsa da ilahî sevgili hakkında değildir. Çünkü sınır, objektifliktedir. Sürekli, bu birlik şarabıdır ya da üzüm şarabıdır şeklinde söylenenler boş sözlerdir. Soyutlamaya gitme meselesidir. Soyutlamada artık bu sınıflandırmalar yoktur. Duyguda bu sınıflandırmalar ve sınırlar olmaz. O Menuçehrî ki sohbete geldiği zaman amacı, övdüğü kişiden aldığı şaraptır; bu açıktır. Pîr olduktan, dindar olduktan sonra artık belli ki onun şarabı başka bir şarap, ma'şûku başka bir maşûktur. Bu duyguda, so-

yutlamaya giden bir tekâmül bulmuştur. Bu sözler, Menuçehrî, Ferruhî ve Unsurî'nin eserlerine ve hallerine uygun düşen sözlerdir.

Soyut duygu, bu aşamaya gelince şöyle der:

Artık nasıl var derim, ondan haberim yok!
Niçin yok diyeyim, gözüm üzerinde çünkü.

Bir sübjektivitede, bir öznellikte tabiatlardan ve nesnel maddîliklerden tamamıyla sıyrılmıştır; bu şiire varıncaya dek, yeni şiire, modern şiire...

Asla bizim gördüğümüz, duyumsadığımız ve tanıdığımız somut ve belli kalıplarda değildir. Ağaçtan, gökten ve yerden söz ediyorsa, ne o gök bu göktür, ne o yer bu yerdir, ne de o renk bu renktir.

Sevgili dostum Dr. Muhtarî, bir kitap tercüme etmişti. O kitabın tercümesini bana vermişlerdi ve ben de okumuştum. Bu yeni romanda, hatta nesnelerin nitelemesiyle dolu[3] dediğimiz yeni romanda, tersine, "Bu nesnelerin hiçbiri, dışarıda olan nesnelerden değildir." diyor. Bahsettiğim ağaç, diyor, bahçede boy veren ağaç değildir, yüreğimde şekillenen, benim tasvir ettiğim ağaçtır. Hakkında konuştuğum falanca insan, biyografi yazarının veya doktorun bahsettiği insandan başka bir insan, benim algımda var olan bir insandır. Bu yüzden ben onları başka bir şekilde görüyorum; başka bir şekilde anlamlandırıyorum; benim için başka bir şekildir o.

Sanat, her zaman için, Aristo'nun söylediğinin tersine, nesnel ve duyumsanır olan; bilim konusu olan şeyin bağından sıyrılma ve insanı dışarda tutma çabasında olmuştur. Eski Yunan hümanist sanatı, vücut güzelliğine, gerçeklik güzelliğine, çöl ve dağların güzelliğine ve daha çok da insan bedeninin güzelliğine dayanır.

[3] Bir romanı açtığınızda görüyorsunuz ki otobüsten, bilet almaktan, arabanın gelmesinden, korna çalmaktan vs... bahsediyor. Bunların hepsi, hayatın tasviridir. İnsan, sanat ve edebiyatın insanın içinden dışına, nesnelere giderek şeyleştiğini ve nesneleştiğini düşünüyor.

Ama tarih boyunca sanat, özgür hareket ettiği ve fizyolojik tepkiye dönüşmediği sürece kendini bağlardan koparmaya gayret etmiştir. Metafizik duygular taşıyan sanatçılar tarafından ortaya çıkarılan bütün sanat akımlarının çabası, sanattan, gerçekliğin tasvir ve nitelemesi ya da insanın kendi çerçevesinde teşhis edilmesi için birtakım araçlar yaratmak değil; onu, olmada, insanın duygu, zat, varlık ve hakikatinin evrilmesinde bir çağrı, bir yaratıcılık ve tanrısal bir yaratma olarak kullanmaktır. Örneğin Picasso'nun yapıtlarına bakıyorsunuz, böyledir. Bugün insanın zihnini suya düşürecek bir karpuz çizen kimse yok. Böyle bir akım, yeni bir sanat akımı değildir. Bir ressam, üzümden bir tablo yapmıştı. Bir darbımesel vardır. Denir ki, gösterildiği zaman kuşlar geliyor, ondan yiyorlardı. Bu, o ressamın sanatsal başarısının doruğunu gösteriyor. Ama günümüzde bu, resimde başarı değildir ...* Matlac diyor ki: "Ben sanatçı olsaydım, sanat da bu güçte olsaydı, bu tabloyu kuşların o üzümü yiyemeyecekleri yere götüren bir çocuğun eline verirdim!" Yine diyor ki: Bütün sanat eserlerini, nesnellik ve maddîlikten soyutlanma zihinsele doğru gitme esasına göre sınıflandırıyorum: Hepsinden daha maddî olanı, heykeldir. Hem donuktur hem de üç mükemmel maddî boyutu vardır. Ondan da mükemmeli resimdir. Niçin daha mükemmeldir? Çünkü bir boyut daha eksiktir ve iki boyutludur. Tabiattan bir boyut daha eksik olduğu ölçüde, daha yakın olma şansı vardır. Bunun içindir ki bugün resim dalında Picasso gibi büyük insanlarımız var. Oysa heykelcilikte henüz böyle dâhiler çıkmamıştır. Çünkü onlar üç maddî boyuta takılmışlardır.

Dans, klasik ve hareketli bir sanat olduğu gibi, bu hareketler aynı zamanda ruh, duygu ve idrâk ile tamamen uyum içerisindedir. Bundan dolayı insanın iç dünyasının ve soyutluğunun tezahürü olabilmektedir. Müzikte sadece ve sadece tek boyut vardır. O da zamandır. Şiir, mutlak ve salt soyutlanmadır. Şu var ki güçlü şiirde diğer eserlerde olmayan kavramları kendi aşkın zirvesinde ifade edebildiğimize tanık oluyoruz.

Bugün eski ve yeni sanatın en somut görünümü olan heykelcilik, artık eskisi gibi bir kahramanın heykelini yapmak için çabalamıyor veya ressam, bir bay veya bayanın resmini, bir dağın resmini tasvir etmeye uğraşmıyor. Bugün heykeltraş, taştan vücut yapmıyor, ressam boya ile resim çizmiyor. Boya ve taş ile konuşuyorlar. Günümüzde bazı resim ve heykel yapıtlarının, -ki biz onlardan daha iyisini yaparız- sözgelimi beynin gerçek beyin gibi yansıtılmasını istemediklerini görüyoruz! Gerçek beynin kendisi kaç para eder ki bu, onun sahtesini yapmak istesin! Bu Picasso'nun yaptığı gibi, alnının ortasında gözü olan bir insan yaratıyor. Ne demek istiyor? Konuşmak istiyor. Sanatçı, kendisini var olanın tasvirinde ifade etmek istemiyor. "Bugün insan tek boyutlu hale gelmiştir." demek istiyor. Bunu söylemek istiyor. Bugün heykel, insanların heykeli değildir. İnsanlığın heykeli yapılıyor. Bugünün ressamı Picasso, savaş ve barış resmini, UNESCO'nun duvarından almamıştır. O, savaş ve barış felsefesini temsilî bir anlam olarak resmeder. Benim "savaş ve barış" kelimeleriyle dile getirdiğim insanî mesele hakkında o, fırçasıyla konuşur. Ama bunu, bir fotoğrafçı gibi bize onun fotoğrafını çekerek yapmaz.

İzlenimciliğin (impressionism) öncüsü olan bir büyük izlenimci Georges Seuratben diyor ki: "Bir atı öldürebilirim; ama bu, kırdaki bir at değildir. Bu, atın ifade edilen anlam ve mefhumudur, atın somutlaşmış heykeli değil."

Aynı izlenimci yine, benim "Ada" tablosunda göstermiş olduğum bireyler, beden kıvrımları sayısız ince noktalardan oluşan ve zihinsel şekillerden başka bir şey olmayan şahıslardır."[4] Tablo ve renklerimiz, izlenimci Monet ve Pisarou tablolarının renklerinden daha açıktı. Tablonun sergilediği yaşam, hiçbir mille-

[4] Biz bu tablolardan hiçbirini gerçeğe uygun bulmayız. Aynı şekilde kolayca alaya alırız. Şüphesiz her zaman bir yeni yaratığı olan her şeyden daha basit ve kolay bir şekilde yuhalayabiliyor. Onu yontmak için bir uzmanlığa, hiçbir insaf ve yardıma da gerek yoktur. Benim anlamam yeterlidir. Bu takdirde ben değil, o mahkûmdur!

tin yaşamı değildi. O tablodan hayret verici bir parlaklık yansımıştı. Ancak ruh, can ve öz, ona yabancıydı. Hareket genel olarak ondan sürülmüştü. İzlenimcilikte güneşle iç içe girmiş bir manzara, güneşin yaldızlı ipek parlaklığının yavaş yavaş üzerine yayıldığı bir mekândan ibaret değildir. Bilakis onun güneşi nasıl gördüğü ya da nasıl bir güneşe muhtaç olduğu ile ilgilidir. Öyle bir güneş olmadığı için yaratıyor. Hakanî'nin yarattığı gibi, şâirlerin güneşi yarattıkları gibi. Bilinmeyen ağaçlar bu tabloda boy vermişlerdir. Ünlü zoolog Fourier'nin bile hayalinde varlıklarını tasavvur edemediği hayvanlar. Bu, "yaratma"nın, yoktan var etmenin anlamıdır. Allah ve sanat için bir misyon, yani sanatın ilahî tecellîsi. Gauguin'in sınırları, Gauguin'in yaratmış olduğu sınırlardır.

Âdeta ateş saçan ağızdan dışarı dökülen bir deniz görülüyordu; hiçbir gözün görmediği gökyüzü; vahşî, yani yabancı, yani var olmayan ve ilginç şekiller sergileyen adamlar; bu insana söylemek istiyor ve Gauguin, bu insanın izini sürüyor, olmadığını görüyor, yaratıyor; Mevlana'nın hatta herkesin peşinde koştuğu insan. Mevlana, irfan yoluyla Şems'e ulaşıyor; bu, resim yoluyla onu yaratıyor. Bu insan, ilginç bir şekilde sonsuz sırrı, kendi sade ve masum gözlerinde gizliyordu. Hayalî perdeler, kırmızı, mor ve yaldızlı renklerle tabloya dönüşmüştü. Herbiri hiçbir perdede olmayan bir surette, bir anlama sürüklüyordu. Hayvanların ve dağ çiçeklerinin, yakıcı güneş ışınları altında yetişip açtığı ilginç tablolar.

Hangi çiçek ateşte açar? Bu resim konuşmasıdır. Bugün Hegel, maddî olduğunu ve daima tabiat bağında kalması gerektiğini söylüyor. Halbuki alçı ve taş bile sanatın emriyle, sanatın pençesi altında, anlam, duygu, düşünce ve soyutluğa dönüşüyor.

Heidegger'in, sürekli tabiatı inceleyen bilim tarafından daima ihmal edilen insan ve onun gerçek özü ile ilgilendiğini görürüz. Jaspers, insanı kendisine yabancılaştıran bilimi, insanî özü, sadece bilim ve sanayinin ilgilendiği ve insanın yalnız bırakıldığı tabiatın bağrından koparıncaya kadar hırpalar.

Sartre da aynı yalnızlığı hisseder ve dünyayı her şeyden yoksun görür. İnsanın, düşünce ve irade ile kendisini yaratması gerektiğini söyler. Camus'a göre insan bu dünyada, bu veba ve yabancılığa rağmen, Lucres'in "bu dünya" dediği bir mihraptır.

Kim için? O bilinç ve yalnızlığa, o veba ve yabancılığa ulaşan, maddî dünyada saçma ve anlamsızlığa varan kimse için. O kim? İnsan. Hangi insan? Burjuvazinin 17., 18. ve 19. asırlarında şimdiye kadar hep cenneti dünyada kurma felsefesini kendisine hakikatçılık felsefesi, din ve felsefenin halefi yapmak isteyen insan. Burjuvazi, insanın milyonlarca asır önce Allah'ın yarattığı ve sürekli tüketim, faydalanma ve tatmanın olduğu cennette isyan ettiğini anımsamıyordu. Burjuvazinin hayatta, zaman ve mekanda kurmak istediği cennette; bilinçli insan, yalnız insan, metafizik bilince ermiş insan nasıl rahat edebilir; kendisini nasıl huzurlu hissedebilir? İsyan eder. Bugün insanı müreffeh yaptığına tanık olduğumuz isyan, Âdem'i cennette müreffeh yapan isyan ile aynı isyandır. Her insan, Tanrı'nın Adn Cenneti'nde bile olsa, bilince ulaştığı an, olması gerekene erme hasret, aşk ve şevkiyle var olana karşı isyan eder. Bu, beşerî bir yasadır.

Söyleyecek daha çok şey var ama mecburen kesmem gerekiyor. İfade etmek istediğim bir diğer konu şu: Bugün tanık olduğumuz gibi, felsefe ve çağdaş müreffeh insanın yoldaşı olan sanat, lezzete yönelme, tabiat ve insan güzelliklerine işaret etme, insan bedeninin tasviri ve gerçeklik çerçevesinde kalmadan ibaret olan Yunan ve Rönesans devri hümanizmlerinin aksine isyan etmiştir. Varlık, oluş ve gerçeklik bağına karşı isyan. Hurafelere gömülmek değil, tersine insanın tabiat ve gerçeklik çizgisinde devam etmesi, süreklilik göstermesi, gerçeklik ve nesnellik temelleri üzerinde tekâmül etmesi, nesnellik ve gerçekte durması, nesnellik ve gerçeklikten soğumaması... Bu, hayalperestliktir.

Realizm, var olanın çerçevesinde kalmaktır. Bu da insanın sürekli aynı yerde tutulmasıdır. Bu, asi ve sürekli susuzluk çeken insana uymaz. Tıpkı hayalci idealizmin hakikat ve gerçeklik olan insana ihanet olması gibi.

Felsefe ve insanın yoldaşı, bugün tabiat ve gerçekliğe karşı isyanın bayraktarı olan sanat, insanın kendi kendisini keşfetmesinin ve bütün fizik, akıl ve mantık ötesi yeteneklerini geliştirmesinin bayraktarı olmuştur. Bugünün sanatı, dünkünün tersine, eğlencede kalmak değil, insandan, beşerden daha yüce bir tür yaratmaktır. Bu, bir misyon ve bir emanettir. Maeterlinck'in deyişiyle: "Tanrı, her şeyi yaratıp sıra insana geldiğinde yaratmaktan vazgeçti, onu insana bıraktı." Yaratıcı insan, yani sanatkâr, her şeyi yüklenen insan, bu sanat faaliyetinin en büyük görkemidir. Her şeyi yüklendiğinde, yaratırken ve sanatsal yaratışıyla şarkı söylerken, çalgı çalarken ve yontarken aslında kendisini yaratmakta ve kendisini ifade etmektedir. Ben yeni bir şey yaratırken aslında kendimi yaratmış oluyorum. Yeni bir eser yazan kimse, Şehnâme'yi yaratan Firdevsî, kendini, yani Firdevsî'yi yaratmıştır. Sanat, kendi bilimsel ve zanaatkarlık anlamında değil de insanî anlamında ilerleme kaydettiği ölçüde insan, kendisinin yaratıcısı ve var edicisi olur.

Bugün çağdaş yaşamı esas kabul eden burjuva felsefesinin bir uğraşı şeklindeki sanat nerdedir? Onun yeryüzünde kurmak istediği ve faydalanma, haz alma ve ebedî olarak kalmanın bulunduğu cennette. Bu durumda sanat, bir meslek, boş vakitleri doldurma, yavan hayata tat ve huzur verme olarak bir sanayidir. Bu, en aşağılık meşguliyeti sanat dediğimiz en yüce varlığa teslim etmektir. Bu, çalgıcılığı bir yaratıcıya ve hatemiyetten sonra bir peygambere yani sanata tevdi etmektir.

İKİNCİ BÖLÜM

DİN KAPI, SANAT PENCEREDİR

Konuya başlamadan önce, derslerimde değineceğim konular, bir dereceye kadar geçen yılki konuların devamı olacağından, arkadaşlardan geçen yıl işlediğimiz "İslâmî Bilgiler" ve "Dinler Tarihi" derslerinde ele aldığımız konuları tekrar okumalarını rica ediyorum.

Bunun iki nedeni vardır:

Birincisi, "kelimeye anlam verme derecesi."[5]

Kelime ile ilgili olarak dört durum söz konusudur. Kelimenin anlamı, kelimenin nüansı, kelimenin taşıdığı ruh ya da duygu, dördüncüsü ise kelimeye anlam verme derecesi.

"Kelimenin anlamı"yla ne kastedildiği açıktır. Nüansa gelince; dillerde birbiriyle anlamdaş birçok kelime vardır ki aslında bu kelimelerin müteradif olmadıklarını söylemek gerekir. Elbette bu kelimelerin genel olarak ortak anlamlar taşıdıkları doğrudur; fakat aralarında nüans vardır. Renkler arasındaki farka dikkat ederseniz, nüansla ne demek istediğimi daha iyi anlarsınız. Duvarın beyazlığı ile yumurtanın beyazlığı arasındaki ince farkı nüans kelimesiyle ifade ederiz. Bazen renkteki bu farklılık o kadar artar ki onun adını değiştirmek zorunda kalırız; kırmızı, kızıl, vişne rengi, diken üzümü rengi vs. Bu bakımdan anlam ve renkler arasındaki ince farka nüans denilmektedir. Meselâ Farsça'da "gaşeng" kelimesi ile "zîba" kelimesi müteradiftir; yani ikisi de "güzel" anlamına gelmektedir. (Kelimeler, cümlelerde anlamlı ve canlı birer varlık iken, sözlüklerde âdeta birer leş gibidirler.) Bu iki kelimenin cümle içinde kullanılışını gördüğümüzde, aralarında ne tür bir nüansın bulunduğunu daha iyi anlarız. Söz gelimi "Allah mutlak zîbadır" deriz; ancak hiçbir zaman, "Allah mutlak gaşengdir" diyemeyiz.

Kelimenin ruhu ya da duygusu, onun anlam ve nüansından farklı bir şeydir. Örneğin "işçi" kelimesi sosyalist devrime kadar aşağılayıcı ve olumsuz bir anlamda kullanılırdı. İşçi sınıfına ait

[5] Kelimeye anlam verme derecesi. (Degre de Signification) terimi Berk'e aittir.

olmak utanç verici bir şey olarak kabul edilirdi. Ancak günümüzde bu kelimenin övünülecek bir ruh kazandığına şahit oluyoruz.

Kelime ile ilgili durumlardan sonuncusu ise, bir kelimeye, bir fikre ve düşünceye anlam verme, onu ifade etme derecesidir. İnsanî anlamların belli bir sınırı ve belli bir derinliği yoktur. Anlamlar, bizim derinleşme gücümüze göre derinlik kazanır. Meselâ "Olgun insan, sağa sola sapmadan dosdoğru giden ve adaletli davranan kimsedir." dediğimizde, bu kelimenin ifade ettiği anlam açık olmakla birlikte, bu sözü dinleyenlerin onu anlama dereceleri farklılık gösterecektir. Keza "Doğu da, Batı da Allah'ındır" ve "Sizi vasat bir ümmet kıldık." âyetlerinin anlamını her müfessir anlamasına rağmen, buna hepsi de kendine özgü bir mana derinliği ile anlam vermektedir.

İkinci neden, İran üniversitelerinde ders verme sistemidir. İran üniversitelerindeki (eski medreselerde bulunmayan) eksiklerden biri de, derslerin birbirinden kopuk olmasıdır. Hocanın öğrencilere söyleyecek bir sözü varsa, bunu onlara tam olarak anlatma fırsatı bulamaz. Hoca, her derste sadece bir dönem ya da yarım dönem öğrencilerle beraber olduğundan, her şeyi anlatma imkânına sahip değildir.

Modern kültürün etkisiyle eski kültürümüze ait birçok meziyeti kaybetmiş bulunuyoruz. Bunun nedeni, mevcut sistemin Avrupa'dan aynen alınmış olmasıdır. Örneğin bir Afrika ülkesinde, hiçbir kültürel geçmiş ve yeterli tecrübeye sahip olmaksızın, ilk kez Avrupa formunda üniversiteler kurdular. Aynı şekilde İran'da da yüzyılların tecrübesini bir kenara bırakarak üniversiteler kurdular. Bu sistemi kopya edenler, geçmiş kültürümüzün tecrübelerinden ve manevî birikimlerinden hiçbir nasibi olmayan Batıcı tahsilliler veya yarı tahsillilerdir. Kültüre yeni kavuşmuş bir ülke gibi, üniversitelerimizin programlarını Avrupa ülkelerinden aynen kopya etmişlerdir.

Mevcut kültürümüzün aksine eski kültürümüzün özelliklerinden birisi de iki aşamalı bir eğitim anlayışına dayanmış olmasıdır.

Yüzeysel olan birinci aşamada başlangıç bilgileri verilirdi: Arapça, beyan, meanî ve edebiyat (ilmî meseleleri anlamak için)... Sonra biraz fıkıh ve felsefe bilgisi verilirdi. Bunlar, günümüzde "genel kültür" dediğimiz şeye karşılık gelen genel bilgilerdi. Sonra uzmanlaşma başlardı; söz gelimi ben gider fıkıh alanında uzmanlaşırdım, arkadaşım da felsefe alanında uzmanlaşırdı. Fıkıh alanında uzmanlaştığımda, fıkıh sahasında yazılmış kitapları okur, müçtehit olurdum, yani doktora yapardım. Bu alanla ilgili bilinmesi gereken her şeyi, zamanın fıkıhla ilgili tüm kitap ve kaynaklarını, özel görüşleri öğrenirdim. Yüzeysel bilgi aşaması burada sona ererdi.

Dışardan ders alınan ikinci aşama, artık kitabı bulunmayan temel aşama idi. Uzmanlık alanıyla ilgili tüm bilgilere sahip olan müderris, asıl yapması gereken işe bu aşamada başlıyordu. Artık mevcut bilgileri ezberleyen, onları hafızasına kaydeden bir kimseden ziyade, kendi tarzıyla konuşan ve mevcut ilmî birikime katkıda bulunan bir ilim adamı durumunda idi. Müderrisin gündeme getirdiği şeyler, kendi uzmanlık alanındaki özel buluşlarından ibarettir. Bu şekilde bir öğrenci kendi zamanındaki ilmî sınırların ötesine geçmiş oluyordu. İlginç olan nokta, Avrupalıların da aynı şeyi yapmasına rağmen bizim onları doğru dürüst taklit edememiş olmamızdır. Bunun örneği, "Collage de France"dır.

Yeni açılan büyük üniversitelerde gerçekleştirilen en büyük iş, birinci aşama, yani yüzeysel aşamadır. Derslerin bölük pörçük olması nedeniyle hoca kendi uzmanlık alanıyla ilgili özel görüşlerini verme imkânı bulamamaktadır. Çünkü hoca öğrencileri kendi görüşlerini anlamaya hazır hale getirdiğinde ders yılı sona eriyor, tabiatıyla bir sonraki yıl da başka öğrenciler geliyor, bu böyle devam edip gidiyor.

Geçen yılki ders notlarıma şöyle bir göz atın, diyorum. Çünkü ilk olarak, dilime karşı bir aşinalık kazanmış olacaksınız ve neticede, sözlerimi anlamada daha ileri bir düzeye geleceksiniz. İkincisi ise geçen sene söylediğim şeyleri bu yıl içinde tekrarlayacağıma dair bir garanti veremeyişimdir.

Dinsel Duygu İçgüdüsel Bir Duygudur

Dinsel duygu ve eğilim, insan irade ve düşüncesinin ürünü olmayıp içgüdüsel bir eğilimdir.

Dinî duygunun içgüdüsel ya da aklî bir olgu olduğunu nasıl anlayabiliriz? İçgüdüsel alanın iki özelliği vardır: Tekrarlama ve süreklilik. Dinsel duygu ve eğilimde her iki özellik de bulunmaktadır.

Bana göre dinî duygu ve eğilim, dinlerin getirdiği bir şey olmayıp içgüdüseldir. Kur'an'ın ifadesiyle, insanın fıtratı, yazgısı ve yapı taşında bulunan bir şeydir.

Dinî duygunun içgüdüsel oluşunu ispatlamada tarih bize çok yardımcı olmaktadır. Dinî duygunun tekrarlanışını ve sürekliliğini tarihten öğrenebiliriz. Tarih öncesi dönemlere dönecek olursak, arkeoloji ve prehistoire bize, insanla ilgili olan her türlü eserde tapınma izleri bulunduğunu göstermektedir.

İspanya mağaralarında bulunan ve M.Ö. 33.000 yıl öncesine ait olduğu sanılan ve insanla ilgili en eski miras olan kalıntılar, insan hayatında bir mabûda tapınmanın her zaman var olduğuna işaret etmektedir. Ayrıca bu kalıntılar, insan yaşamıyla ilgili olarak ortaya çıkan en eski olgunun tapınma olgusu olduğunu da göstermektedir. İnsan hayatının en eski dönemlerinde var olduğu görülen bu duygu halen devam etmektedir. Tarihin gösterdiğine bakılacak olursa, gelecekte de bu duyguda bir gerileme ya da kesinti olmayacaktır. Burada hemen belirtmeliyim ki tarih kelimesini, doğrusal çizgide bir başlangıç kabul ettikleri "zamansal süre" anlamında değil, "insanın serüveni" anlamında kullanıyorum. Şu halde dinî duygu, hem insanın toplumsal duyguları arasında en eskisi olması, hem de günümüze kadar kesintiye uğramadan devam etmesi ve insanın yaşadığı her yerde tekrarlanması sebebiyle içgüdüseldir. Çünkü içgüdüsel bilginin, tekrar ve süreklilikten başka ayırıcı bir niteliği yoktur.

Dinî duygu niçin bilimsel ve rasyonel bir olgu olarak görülemez? Rasyonel olgu ile içgüdüsel olgu arasındaki fark, rasyonel

olgunun bazen var olup bazen yok olması bazen şekil değiştirmesi, bazen bir başka olgunun yerine geçebilmesi, bazen de bir başka olgunun onun yerine geçebilmiş olmasıdır. Mesela tarih göstermektedir ki sosyalleşmeye, toplumsal yaşama içgüdüsel olarak sahip olmayan hayvanlar, bir tehlike ya da toplu göç neticesinde bazen toplu halde yaşamak zorunda kalmalarına rağmen bunu sürekli değil geçici olarak yapmışlardır. Bu yüzden bu tür toplu yaşamlara, "society" (toplum) değil, "socialite" (topluluk) diyoruz. Örneğin bazen caddelerde arabaların, insanların ve hayvanların birlikte bir kalabalık oluşturduklarına tanık oluruz. İşte bu, sosyalite yani kalabalıktır. Diğer yandan, bir iş yerinde çalışan yüz kişi veya yüzden daha az ya da çok insan bir toplumu oluşturur. Çünkü ikincisi mantıksal açıdan, belli bir amaca ulaşmak için bir araya gelmiş bulunmaktadır. Birinci grup için böyle bir ortak hedef yoktur.

Doğa mantıksal bir bütündür. Olguların, nesnelerin ve varlıkların yapısına doğa tarafından konulan şeyler mantıklı ve anlamlıdır. Bir başka deyişle doğada içgüdüsel olarak bulunan şey anlamlıdır. Çünkü doğa anlamsız, mantık dışı ve abes bir şey yapmaz. Şu halde doğanın insan yapısına koyduğu dinî duygu; vecdî, makul, doğal, ilmî ve gerçektir. Eğer akletme neticesinde ortaya çıkan bir şey olmuş olsaydı, dinî duygunun yanlış da olabileceğini söyleyebilirdik. Çünkü akletme, yanlış da yapabilir. Ancak doğada yanlışlık, boşunalık yoktur.

Buna göre dinsel duyguyu ciddiye almamızı gerektiren, onu doğal bir şey olarak kabul etmemizi sağlayan delillerden birisi de onun içgüdüsel oluşudur. Bunun ikinci delili ise şudur: Bireysel ve sosyal psikoloji, (hem günümüzün laboratuar deneylerinde hem de geçmiş tarihte) bu duygunun, sadece içgüdüsel olduğunu değil, aynı zamanda içgüdünün sonucu olan insan ruhunun ihtiyaç duyduğu bir şey olduğunu göstermektedir. (Her ne kadar insanda bu duygu içgüdüsel bir halde bulunmakta ise de, insanın kendisi bile ona zorunlu olarak muhtaçtır; çünkü insan bu şekilde yaratılmıştır.)

Böyle bir duyguya insanın ruhsal bakımdan gereksinim duyduğunu nereden bilebiliriz? Bunu gerçekleştirmenin bilimsel bir metodu vardır. Tekrar ve süreklilik dışında böyle bir şeyin olmadığını varsayalım; sonra da insan ruhunun hiçbir zaman tapınmadan uzak kalmadığı sonucunu çıkaralım. Eğer ilâhî mabûdu insanın ruhundan çekip alırsak, tapınmanın insanın psikolojik yaşamında doğuracağı boşluk şiddetli ruhsal bunalımlara, ahlakî sapmalara, sinir bozukluklarına, hatta fizyolojik rahatsızlıklara yol açacaktır. Önce tarihe bir göz atalım: Tapınmaya kendi öğretileri içinde yer vermeyen dinlerin varlığı bir gerçektir. Örneğin Budizm, tapınmayı ortadan kaldırmış olan tanrısız bir dindir. Diğer yandan Konfüçyüsçülük, tapınmayı ilga etmemiş ancak yine de ona yeteri derecede itina göstermemiştir. Buda kasıtlı olarak tapınmayı bir kenara bırakmış, insanı bireysel ve ruhsal hayata yöneltmiştir. Peki bağlılarının ruhundan tapınmayı kaldıran bu dinlerde sonuç itibariyle meydana gelen şey nedir? Dinler tarihi, tarih boyunca, Samî dinleri dahil bütün dinler arasında tapınmanın en çok bu iki dinde görüldüğünü ortaya koymuştur. Hiçbir din Konfüçyusçülük kadar fazla mabet ve tapınağa sahip değildir. Aynı şekilde hiçbir dindar, dindarlığını bir Budist kadar dışa vurmamaktadır. Bu da göstermektedir ki, insanın ruhundan ve dinden mabûdu kaldırdığımızda, tapınma gereksinimi daha fazla mabûdun ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Günümüz Avrupa'sının yaşamında, eski tarzda bir mabûda tapınma duygusu zayıflamış olup insan, modern hayatta, eskisi gibi tapınma fırsatı bulamamaktadır. Ancak tapınma duygusu önceki kuşaklarda olduğu gibi, hatta onlardan daha güçlü bir şekilde devam etmektedir. Ne var ki bu duygu kendini asılsız sapmalar şeklinde göstermektedir. Eski tapınma şekillerinin yerine geçen yeni biçimler ne kadar basit, ne kadar aptalca!!! Bu çağdaş tapınmalardan birisi de, toprağa, kana ve ulusa tapınmadır. İşte bu yüzdendir ki, Rönesans'tan günümüze, din duygusunun orijinal şeklini yitirdiği dönemlerin karakteristik özellik-

lerinden birisi de milliyetçilik, ulus ve toprağı kutsama ruhunun canlanmış olmasıdır. Irk, kan, toprağa tapınma esası üzerine kurulmuş olan faşizm ve Nazizm, bu dönemde, dünyanın bütün önceki dinlerden daha güçlü izler bırakan iki önemli akımı haline geldi. İkincisi, şahıslara ve kahramanlara tapınmadır. Hitler, Mussolini vs. için "politik marş" adı altında yapılan, dinsel bir ilâhînin ruhunu ve ritmini hatırlatan duaların olduğuna tanık oluyoruz. Hepsinden daha önemlisi, Marksizm ve komünizmde şahıslara tapınmanın canlanmış olmasıdır. Stalin döneminde Stalin için yazılan marşlarda tapınma havasını açıkça koklamak mümkündür:

Ey Gürcü,
Yağmuru yağdıran,
Çocuklarımızı besleyen,
Bize ekmek veren sensin.

Bugün Çin'de bir tür Maoperestliğin ortaya çıktığını görmekteyiz. Duyguların açığa vurulma şekli, politik bir şahsiyetin alkışlanıp yüceltilmesinden ziyade, beşer üstü, harikulâde bir şahsiyete tazîm edildiğini göstermektedir. Bir başka tapınma şekli de sanatçı ve sporcuların kutsanmasıdır. Olimpiyat şampiyonlarına ve Holyvood yıldızlarına karşı duyulan hayranlık, tam anlamıyla doğal olanın ötesinde bir tapınma kokusunu ve rengini taşımaktadır. İnsanlar her zaman tapınma duygusunu içlerinde taşırlar; tapınma duygusunu doyuracak şeylere ihtiyaç duyduklarını bilirler. Yine rasyonel olarak, böyle bir tapınmanın mantıksal olmadığını, bu mabûtların tapınmaya lâyık varlıklar olmadıklarını da bilirler.

Dinin İzahı

19. yüzyıl bilimciliğinin bir sonucu olarak dinlerin kaynağı konusunda çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bunlardan en önemli dört tanesi şunlardır:

1- Dini, korku temeline dayalı olarak açıklayan teori.

2- Mülk edinme temeline dayalı olarak açıklayan teori.

3- Sınıf temeline dayalı olarak açıklayan teori.

4- Nedenlerin bilinmemesi temeline bağlı olarak açıklayan teori.

Dine muhalif olan (dinlerini gizleyen) kimselerin dinin kaynağıyla ilgili olarak ileri sürdükleri görüşler bunlardan ibarettir.

Şüphesiz 19. asırda olduğu gibi çağımızda da dinsel duygu[6] problemi, bilimsel bir temel üzerinde yeniden ele alınmalıdır. Her ne kadar dinsel duygunun içgüdüsel olduğu söylenmişse de ...* onun içgüdüsel olması meselesidir.

Dinin Korku Temeline Dayalı Olarak Açıklanması

Birçok psikolog din duygusunun temelinde korkunun bulunduğunu ileri sürmektedirler.

Başlangıçtan beri insanın, ölüm, tufan, deprem ve hastalıktan korktuğunu biliyoruz. Bu korku insanın bir şeylere sığınma gereksinimi duymasına sebep olmuştur. İşte din bu noktada insana bir sığınak vazifesi görmüş bulunmaktadır. İnsan, doğadaki zararlı olguların defedilip faydalı olguların muhafaza edilmesi için bazı aracı sığınaklara gerek duyduğu için dine sarılmıştır.[7]

6 Dinsel duyguyu dinin kendisiyle karıştırmamak gerekir. Dinî duygu ile dinin kendisinden başka bir şey kastediyorum. Mülk edinme ya da hükümdar korkusu temeline dayalı dinlerin var olduğu doğrudur. General Gueoum'un Afrika'da kurmuş olduğu din, sömürgeciliği güçlendirmeye yönelik bir dindir. Bu adamın gösterdiği mucize, süt tozunu su ile karıştırarak yapay süt elde etmekten ibarettir. Dinsel duygudan kastım, insanın mabûda ve tapınmaya karşı duyduğu ihtiyaçtır.

7 Olumlu ve olumsuz olmak üzere iki tür tevessül vardır: Tehlikeli unsurları dua ve tazarru ile tekrar tehlikeli hale getirmek olumsuz tevessül iken; faydalı

Bu açıklamanın güçlüğü nerededir? Dinî duygunun psikolojik bakımdan korkunun bir neticesi olarak ortaya çıktığı ve insanın korkudan dolayı dine sığındığı şeklindeki analiz karşısında dinî duygunun asıl oluşunu nasıl savunabiliriz?

İnsandaki din duygusunun kaynağı korku olmuş olsaydı, medeniyetin güçlenmesi ve bilimsel ilerlemelere paralel olarak korkunun zayıflaması ve korkunun zayıflamasıyla birlikte dinî duygunun da zayıflaması hatta ortadan kalkması gerekecekti. Yani insan bedevîlikten çıkıp medenîleştikçe dini ve dinsel duygusu gerileyecekti. Ya da sınıflı toplumlarda, dinsel duygunun avam tabakasında daha güçlü, üst sınıf arasında ise daha zayıf olması gerekecekti. Halbuki mevcut durum hiç de böyle değildir. Aksine tarih bilgimiz, orta sınıfa mensup insanlar arasında dinî duyguların daha güçlü olduğunu göstermektedir. Meselâ günümüz İran'ında şehirlilerin din duyguları köylülerinkinden daha güçlüdür... Bu da bize korkunun dini doğuran faktör olmasının doğru olamayacağını gösterir.

Bunun ortaya çıkarılması için iki metottan yararlanabiliriz. Dikey (diacronic) araştırma metodu ve yatay (acronic) araştırma metodu. Mülk edinmenin tarih boyunca nasıl tezahür ettiğini araştırmak yatay metot, bunun çağdaş toplumlarda tezahürünü araştırmak ise dikey metottur. Analiz için takip edilmesi gereken en iyi ve en doğru yöntem her ikisini birlikte kullanmaktır. İki metodun bir arada kullanılması bize yüzde yüz doğru sonuçlar verecektir.

İkinci mesele ise, tıp biliminin hastalık korkusundan ortaya çıktığı iddiasıdır. Ya da sanatın, insanın güzele ihtiyaç duymasının bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim doğrudur da. Bu tanımın olağan sonuçlarından birisi de şudur: Tıp ve sanat alanındaki tepki ve belirtilerin tümü bu tarz düşüncenin ve onların doğmasına yol açan ilk nedenin göstergesi durumundadır.

olan âmil ve olguları güçlendirmek, kendi tarafımıza almak, onlar vesilesiyle ve onlara sığınarak, zararlı ve şer olgulardan uzaklaştırmak olumlu tevessüldür.

Buna göre bir sanat, resmî, belirgin ve kesin olduğu ölçüde güzelliği temsil edecektir. Yahut tıpta bir uygulama, tıbbî bir uygulama olarak kabul edilmesi ölçüsünde tam olarak korkunun dışa vurma ve hastalıktan kaçış olacaktır. Tıpta, hastalığın engellenmesine yönelik olmayan hiçbir uygulama yoktur. Eğer din, korkunun bir sonucu olarak ortaya çıkmış olsaydı, insanın sığınağı olan kutsal güçler karşısında beslediği ve eğilim duyduğu dinî duyguların, insanın korkusundan kaynaklanmış olması gerekirdi. Oysa durum böyle değildir. Dinin korkudan türediğini iddia etmek, tüm kutsal şeylerin, putların ve insanın yaptığı bütün mabutların onun korkusundan türemiş olduğunu iddia etmek anlamına gelir. İnsanın tufan korkusu dolayısıyla seçtiği bir tanrının tufanı önleyecek güce sahip olması gerekir.

İnsanın korktuğunu gösteren güçler ve tanrılar vardır. Ancak insanın ibadet ettiği bütün kutsal mabutların, onun korkusunu ifade ettiği söylenemez. İlkel dinlerdeki tanrıları toplasak, bunların ancak yüzde biri "güç"ü temsil ederken, geriye kalanlar, güç dışında her şeyi çağrıştıran sembolik meselelerle ilgilidirler.

"Fetişizm" dininin hacim ve cisim bakımından çakıl taşları gibi ufak olan mabutlarına insanın bir güç atfettiğinden söz etmek mümkündür. Ancak onlara atfedilen sembolik güç, insandaki tapınma duygusunun bir sonucudur. Yani insan, bir şeyi mabût olarak kabul etmezden, ona tapınmazdan önce onun güçlü olduğu duygusunu taşımaz. O şeyde ancak onu mabut olarak kabul ettikten sonra sembolik bir güç tasavvur eder.

Diğer bir husus da şudur: Eğer korku, dinin ortaya çıkmasının nedeni olmuş olsaydı, bütün din ve ekollerin, hatta edebiyatın korku unsurlarıyla dolu olması gerekirdi. Halbuki dinlerde ve edebiyatta kıyaslanamayacak ölçüde korkudan çok aşk ve iman unsurları hakimdir.

Dinin Mülkiyet Temeline Dayalı Olarak Açıklanması

18. ve 19. yüzyıl sosyalistlerinin, dini mülk edinme temeline dayalı olarak açıklama eğiliminde olduklarını görüyoruz. Bun-

lar şöyle diyorlar: İnsan yerleşik hayata geçip ziraatla uğraşmaya başladığında, mülkiyet ortaya çıktı.

Mülk edinme, sınıfsal kavgaların çıkmasına sebep oldu. Yani insan göçebe olarak ormanda ve kırda avcılık yaparken, işbölümü ve mülk edinme diye bir şey söz konusu değildi (Ya da iş bölümü sadece kadın ve erkek arasındaydı). Çünkü üretim aracı ormandı ve orman herkesin ortak malıydı. Çiftçilik ortaya çıkınca mülk edinme kaçınılmaz hale geldi. Çünkü çiftçilik yapılacak alanlar sınırlıydı. Göçebelerin başında bulunan kimse ziraat yapılacak yerlerin paylaşımı anında, en iyi ve en geniş yerleri kendisi alır, diğerlerini kendisine tabi kılardı. Bu şekilde iki sınıf oluştu: Mülk sahibi ve reaya. Mülkiyetin meydana gelmesiyle birlikte zulümler, cinayetler, isyanlar, hoşnutsuzluk ve yoksunluk duyguları da birbiri ardı sıra ortaya çıkmaya başladı. Mahrumlar ve mazlumlar tabakasının teskin edilmesi ve onların yatıştırılması için bir düşünce tarzına ve bir felsefeye gereksinim duyuluyordu. İşte mülk sahipleri sınıfıyla mahrumlar sınıfının ortaya çıkmasını meşrulaştırmak, bu durumun doğal kabul edilmesini sağlamak için din icat edildi. Dinde bulunan temel tezlerden birisi de her şeyin Allah'ın elinde olmuş olmasıdır. Buna göre mülkiyetin dağılımını ve mülk edinme sistemini meydana getirmek de Allah'ın kudreti dahilindedir; Allah dilediğine verir, dilediğine vermez. Her olay Allah'ın istemesiyle varlık alanına çıkmıştır. Bunlar, mahrumlar sınıfının başkaldırısını önlemeye ve hoşnutsuzluklarını gidermeye yönelik cevaplardır. Şu halde din, mülkiyetin ortaya çıkmasıyla birlikte insan toplumlarında beliren ekonomik, ahlâkî ve toplumsal rahatsızlıkların ve ihtiyaçların ürettiği bir olgudur.

Bu teori şu şekilde reddedilebilir: Biz mülkiyetin tarihte tam olarak ne zaman ortaya çıktığını biliyoruz. Ayrıca yine dinin, mülkiyetin ortaya çıkışından çok daha önceleri var olduğunu da biliyoruz. Mülkiyetin var olduğu dönemlerde ortaya çıkan bazı dinlerin, mevcut mülkiyet durumuna kendi toplumlarında meşruiyet kazandırma cihetine gittiklerini var sayalım. Ancak

bu görüş hiçbir zaman dinin, mülkiyetin bir ürünü olduğunu göstermez. Acaba bunu niçin fark etmemişlerdir? Çünkü iki şeyi sürekli olarak birbirine karıştırmışız: Biz "din" dediğimizde bununla kastettiğimiz şey, insanın doğasına yerleştirilmiş olan dinî inanç, içgüdü ve itikattır. Diğer yandan çeşitli ilke ve kanunları bulunan tarihsel dinlerden biri için de "din" kelimesini kullanıyoruz. Ne var ki bu ikisi yani içgüdüsel olan dinî duygu ile "din" olarak adlandırılan ilkeler ve yasalar toplamı birbirinden çok farklıdır. Yani yalan ve uydurma bir dinin olması da pekâlâ mümkündür. Örnek olarak General Gueoum'un uydurma dinini gösterebiliriz.

Dinin Sınıfsal Bakımdan Açıklanması

Dinin sınıfsal olarak açıklanması, daha çok Marksist ve Leninistlerin itibar ettiği bir teoridir. Marx ve Lenin'e ait eserlerin tümünü incelediğimizde, dinin tek bir tanımına rastlayamayız. Bu iki düşünürün eserlerinde birbiriyle çelişen tanımlara bile rastlamak mümkündür. Marx, Kapital'in bir yerinde, "Din toplumun afyonudur." derken; en son eseri olan "Siyasal Ekonomiye Giriş"te dini, "Yoksun bırakılmış insanların, zalimler ve zenginler aleyhine gösterdiği çaba" olarak tanımlıyor. Bu sonuncusunun, ilk tanımla çeliştiği açıktır. Lenin bir yerde dini yerden yere vurarak, "bilim karşıtı", "toplum karşıtı", "işçi sınıfı karşıtı", "işçi sınıfına karşı kullanılan bir silah" olarak görürken; bir başka yerde de, "Devrimde aydın dinî güçler, sosyal demokrat[8] toplum aşamasında ilerici bir öncü rolü oynayabilirler." der. Bu aşama, sosyalizme ve işçi sınıfına doğru yöneliş aşamadır. Halbuki din, Lenin'in daha önce zikrettiğimiz görüşüne göre, varlıklı ve hakim sınıfın yararına olan bir kurum durumunda idi. Buna göre dinin, muharrik bir role sahip olması gerekmektedir. Halbuki aynı Lenin, "Din bu aşamada ilerici bir rol oynar." diyebilmektedir. Bu söz, Lenin'in felsefesine bütünüyle aykırıdır.

8 "Sosyal demokrat" aşama, sosyalist bir düzene geçmek isteyen feodal, burjuvaî ya da kapitalist bir toplumun bulunduğu aşamalardan birisidir.

Bu yüzden, onların eserlerinde, dine karşıt ya da dini onaylayan mantıksal bir tanımın çıkarılamayacağı söylenmiştir.

Dinin Nedenlerin Bilinmemesi Temeline Dayalı Olarak Açıklanması

İnsan, eski çağlarda, doğada nedenini bilemediği çeşitli olaylarla karşılaşıyor ve kaçınılmaz olarak bunları doğal olmayan etkenlerle açıklama cihetine gidiyordu. Rüzgârın esişini doğa dışı bir olay olarak görüyor, havadaki ısı değişimlerini anlayamadığı için bunu gaybdan gelen bir gücün sağladığına inanıyordu.

Bu açıklama hem doğru hem de yanlıştır. Doğrudur; çünkü günümüzde tüm doğal olayların bilimsel ve rasyonel bir açıklaması vardır. Bunlar geçmişte doğal olmayan sembolik faktörler aracılığıyla açıklanıyordu. Buna göre rüzgârı, "rüzgâr tanrısı", fırtınayı da "fırtına tanrısı" gönderiyordu. Hastalıklara yol açan, mikroplar değildi; ısı derecelerindeki farklılık, rüzgârların nedeni olarak görülmüyordu. Bunları gönderen ayrı tanrılar vardı. Bu açıklamayı yanlış kabul etmemizin nedeni şudur: Geçmişte, bilimsel cehalet ve doğal nedenlerin bilinmemesi sebebiyle dinî açıklaması bulunan etkenlerin bugün artık bilimsel açıklaması vardır. Şu halde, bilim ilerledikçe dinin de zihinlerden uzaklaşmış olması gerekir. Halbuki mevcut durumun hiç de böyle olmadığına şahit oluyoruz.

Bu teorinin zayıflığı, kendi tanımından anlaşılmaktadır: "İnsan, tabiatın bilinmez etkenlerini din ile açıklama yoluna gitmiştir." Yani daha önce bilinmeyen etkenleri yanlış olarak kendisine nispetle açıkladıkları dinî duygu vardı, demektedirler. Bir başka ifadeyle, insan bilinmez etkenleri bilimsel olarak açıklamak yerine yanlışlıkla din aracılığıyla açıklamıştır. Bu etkenler din ile yani önceden dinî duygunun sahip olduğu şey ile açıklanmıştır. Mevlana'nın deyişiyle, "Pazarda sahte para geçer akçe oluyorsa, bu pazarda altın paranın da bulunduğunu gösterir. Eğer pazarda altın para olmasaydı sahte para da olmazdı."

***

Dinin kaynağına ilişkin başka bir açıklama ise, geçen yılki derslerimde ayrıntılı bir şekilde işlediğim üzere Durkheim'e aittir. Durkheim şöyle demektedir:

"Her şey dinden kaynaklanmaktadır; din ise, bir milletin veya bir kavmin toplu vicdanının dışsal tezahüründen ibarettir." Söz gelimi "Biz İranlılar" dediğimizde, kendimizi üç renkli bir bayrak şeklinde ortaya koyduğumuzda, buradaki üç renk bizim İranlı oluşumuzun toplumsal bazda duygusal bir ifadesidir. Burada, geçmişte ve gelecekte yaşayan İranlılar da dahil olmak üzere tüm İran ırkının birliği yansıtılmış olmaktadır. Bizim bayrağa nispet ettiğimiz kutsallık ve tanrısallık, bu toplumsal ruhun kutsal bir yansımasından ibarettir. İşte toplumsal vicdanın dışsal bir tecellisi, bayrak dışında, put, tanrı vb. şeyler de olabilir. Bu durumda Tanrı'ya tapınma, bizim ruhumuzun (toplumsal ruhun) "ben" (bireysel ruh) aracılığıyla tanrısallaştırılmasıdır.

Durkheim'in kendi ifadesiyle, "biz" ruhu, köyde, şehirdekinden daha güçlüdür. Buna göre toplumsal bir ruh olan dinin köyde, şehirdekinden daha güçlü olacağı aşikârdır. Şehirlerde bireysellik daha çok olduğu için bu noktada dinin şehirlerde köylerdekinden daha güçlü olduğuna şahit olmaktayız. Örneğin ilkel kabile toplumlarında "biz"lik duygusu bir Ortaçağ Roma'sından daha güçlüdür. Ancak Orta Çağ Roma'sında din, "biz" duygusunun güçlü olduğu ilk dönem Roma'sındaki dinden daha güçlüdür.

Geçen yıl dinî duygunun kaynağı hakkındaki görüşümü insanın eksiklikleri temelinde açıklamıştım. Tabiî, her tür eksiklik değil. İnsanın fıtratında çeşitli eksiklikler bulunmaktadır. İnsanın fıtratında sürekli ıstırap meydana getiren bir eksiklik türü vardır. İşte bu eksiklik insanda daimî surette bir hareket, eğilim ve silkinme oluşturur. Benim din, sanat ve irfanın kaynağı olarak kabul ettiğim bu tür eksiklik duygusuna birçok örnek bulmak mümkündür.

Aslında bir tezin sarsıntılara karşı dirençli olabilmesi ve reddedilmemesi için sağlam meselelerle temellendirilmiş, değişik ör-

nekler elde edilmiş olması gerekir. İnsanda, fihristi çıkarılabilecek bir ihtiyaçlar toplamı vardır. İnsanın fıtratında iman ve kesinlik vardır. İnsanın ihtiyaç duyduğu bu kavramlar, bu alemde asla yoktur ve olamaz da.

Ölümsüz ve ebedî olan biri... Düşünce olarak içimizde her zaman var olan, "yüceler yücesi", "daha iyi olan" vardır; ancak dünyamızda, "en iyisi"ni bulmak mümkün değildir; fakat biz ona muhtacız. Şüphesiz bizler daha iyisine muhtacız; "daha iyisi" dünyada mevcuttur. Ne var ki bizler "En İyisi"ne, yani "Mutlak İyi"ye muhtaç olduğumuz halde o, dünyada yoktur. Bizler, kendi ebedîliğimize ve iman edip değer verdiğimiz şeylere ihtiyaç duyarız. Bu ihtiyaç bizim doğamıza kazınmış durumdadır. Ancak ebedîlik yoktur. Neandertal insandan günümüze dek bu dünyada bile bu duygu insanın içinde coşmaktadır. Ölülerini toprağa gömüp onlar için mezarlara yiyecek koymak hangi anlayışın ürünüdür? İnsana en yakın ilk hayvanlık anından yani insanın insanlığa adım attığı ilk andan itibaren var olan ebedîlik ihtiyacının bir ürünüdür.

Mutlak güzellik, mutlak doğruluk, mutlak olgunluk, yüceler yücesi, temizler temizi, büyükler büyüğü, iyiler iyisi... Bunlar insan ruhunun daimî put ve mabutlarıdır. İnsan bunlara her zaman muhtaçtır, bunları elde etme hasretiyle yanıp tutuşur; onları düşünür ve araştırır fakat hiçbir zaman onlara ulaşamaz; ulaşamayacağını da bilir. Çünkü gördüğümüz her şey, göreceli, ölümlü ve fânidir; dolayısıyla mutlak varlık yoktur.

Burada gündeme gelen iki soru vardır: Birincisi, dünyada olmayan bu kavramlar insanın zihnine nereden gelmektedir? Mükemmellik, zihnimizde eksikliğin görülmesiyle birlikte beliren bir kavramdır. Eksikliğin görülmesinden dolayı aklımıza gelen bu eksiksizlik "mükemmel"dir. Peki neye göre? Gördüğüm eksikliğe göre. Şu halde zihnimizde beliren bu "mükemmellik" mutlak anlamda olgun değildir. Bu ikisi arasında fark vardır. Bir hasta gördüğüm zaman, sağlığı anlarım; ölmüş birini gördüğüm zaman ise

hayatı anlarım. Ancak buradaki sağlık ve yaşam, hastalık ve ölüme göredir. Her ne kadar fıtratımda mutlak olgunluğun ne ve nasıl olduğuna ilişkin belirgin bir form bulunmasa da varlığımda onunla birleşme duygusunu ve ona muhtaç oluşumu şiddetli bir şekilde duyumsamaktayım. Tarih boyunca insan, nisbî mutlakların değil, bu tür mutlakların peşine düşmüştür. Çünkü nisbîlikten elde edilen mutlakın kendisi de bir "nisbî"dir.

Mutlak kavramlar, insanın varlığına dahil olmayan, onun doğasından kaynaklanmayan ve fıtratına başka bir yerden gelerek katılmış olan şeylerdir. Tarih boyunca ortaya çıkan ahlâklara, dinlere ve aşkın edebiyata baktığımızda insanın felsefî anlamda mutlak, aşkın ve büyük değer ve kavramların peşinde olduklarını görüyoruz. Her ne kadar onlar bu amaçlarına ulaşmaya muvaffak olamamışlarsa da bu eğilim ve duygu kesintiye uğramaksızın onların içinde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Ayrıca insanlar bu kavramların bu dünyada gerçekleşmeyeceğine ve şüphesiz bu âlemin kötü, göreceli ve değersiz olduğuna inanmaktadırlar. İşte insandaki sürekli eksiklik duygusu buradan kaynaklanmaktadır. İnsanın fıtratında, onun sürekli olarak ihtiyaç duyduğu halde bu dünyada bulunmadığını bildiği birtakım aşkın ve mutlak kavramlar vardır. Buradan hareketle insan, kendi kendine "bu dünyadan farklı ve nerede olduğunu bilmediği bir yer"e yönelmektedir.

Bu kavramlar, onun yöneldiği yerdedir. Var olana karşı karamsarlık hissi, yetersizlik duygusu ve "Eksikliğini hissettiğim şey bu dünyada yok." şeklindeki inanç işte buradan doğmaktadır. Var olan her şeye karşı beslenen karamsarlık, istediğim şeye kavuşamadığım bir yerde bulunmuş olmam sebebiyle hayattan acı duymam beni, "burada olmayan"a, "başka bir dünya"ya, "cennet"e, adını ne koyarsanız koyun, o belli yere, daha güzel ifadesiyle "gayb"a yöneltmektedir. Gayb, "burada olmayan" yani "hakkında hiçbir şey düşünemeyeceğimiz yer" anlamına gelir. "Var olan"dan hoşlanmama, olmayıp da "olması gereken"e ihtiyaç duyma ve burada olmadığı için nerede olduğunu bilmeme duygusu, tarih boyunca insan ruhunda ortaya çıkan ilk kıvıl-

cımlar olsa gerektir. Ayrıca tarih de bu söylediklerimizi teyit etmektedir. Bu tanım, animizm ve fetişizm gibi ilk dinlerden günümüzün bilim ötesi dinlerine kadar, tarih boyunca ortaya çıkmış bütün dinsel değişimlere uymaktadır.

Şüphesiz bu ıstırabın şiddeti kişiden kişiye değişmektedir. Çünkü istenilen şeylerin olgunluğu, insanın ruhsal hareket, letafet ve tekamülü bakımından bir güzellik ve yüceliğe sahiptir. Kötümser bir kimsenin bakış açısına göre en büyük ideal ve "burada olmayan" şey, göktür. Meselâ bulutlar, "burada olmayan" dünyanın bir parçası durumundadırlar. Bu bedevî anlayışta insanı topraktan soğutan ve onu bütün ruhuyla bizim iyi bildiğimiz ve içinde her gün uçtuğumuz ancak ona göre "burada olmayan" esrarlı dünyanın girişi sayılan bu göğe yönelten duygu ile, Einshtein'in düşüncesindeki madde ve enerji ötesi ve ulaşılması acı veren o "burada olmayan"a yöneliş, aynı duygudur. İkisi arasındaki farklılık cins bakımından değil, derece bakımındandır. Sahip oldukları metafizik yorum derecesi, eksiklikler karşısındaki bilgi derecesi ve mutlak güzellik, ölümsüzlük ve yüceliği tasavvur derecesi bakımından. O, en yüce büyüklüğü güneşte, en üstün mutlak güzelliği ayda gördüğü için aya veya güneşe tapar. Neden güneş gibi küçük bir büyüklüğü mutlak büyüklük olarak görüyor? Bakış açısı daha dar da onun için. Bir büyük sûfînin "var olan"ı, yaratılmış evrenin tümü iken bedevinin "var olan"ı, duyumsadığı ve kendisini sınırlayan yaşam çevresidir. Bu iki kişinin dünya görüşü aynı değildir.

Tarih boyunca yazılmış bütün dinî ve edebî eserlerde karamsarlık, ıstırap, "var olan"dan kaçma arzusu ve o "nerede olduğu bilinmeyen" yerin eşiğinde mırıldanış vardır. Bütün dualar böyledir. İspanya mağaralarına kazınmış ilk eserlerden kilise ve mabetlerde okunan en yüce ilâhîlere kadar tüm eserler dine işaret eden belgelerdir.

Benim inancıma göre, mutlak olan bu şeylere karşı duyulan ihtiyaç, zihinlerde bu mutlakların taşıyıcısı varlıklar olarak tanrılara inanmayı ortaya çıkardı. Bu mutlak taşıyıcısı varlıkların düşünülmesi, insanı tek Tanrı'ya yöneltti. Çok sayıdaki tanrının

kendiliğinden ve cebren tek Tanrı'ya dönüşmesi gerekiyordu. Peki niçin?

Çünkü eğer her bir tanrı bir mutlağın temsilcisi ise bu mutlak diğer tanrıda bulunmayacaktır. O zaman insanın ihtiyaç, ıstırap ve merakını tam olarak ne giderecektir? Bütün mutlaklarla dolu bir dünya olan bir şeyin tavsiyesi.

***

Üzüntü ve keder insanın niçin özsel bir niteliğidir? İnsan hayatında çeşitli durumlar vardır. Bunların bir kısmı insanın tercih ettiği en değerli durumlar olabilir. En iyi hallerim bisiklete binip pedal çevirdiğim ya da futbol oynadığım zaman meydana gelmez. Hayatımın en iyi hallerini kendimle baş başa olduğum ve varlık dünyası üzerine düşündüğüm zaman yaşıyorum. Böyle zamanlarda en üstün soylu halimi alırım. "Var olan şeyler" üzerine düşündüğüm zaman (fikir kelimesini özellikle kullanmıyorum) içime üzüntü ve keder düşüyor; böylesi durumlarda kuşlar gibi sevinçli ve neşeli olamıyorum.

Geçmişten günümüze kadar, edebî eserler arasında niçin trajik ve acıklı olanlar, insanlığın en kutsal ve yüce eserleri kabul edilmiştir. İnsanın soylu metafizik ihtiyaçlarına en yakın eserler olması sebebiyle. İnsan, bunlarla ilişkisinin sürekliliği ölçüsünde insandır. Bize haz, mutluluk ve neşe veren durumlar, neden "daimî" değil de genellikle "gündelik" âdi ve aşağılık durumlardır? Günümüzün, dinî duyguyu ne korku ne mülkiyet, ne sınıf ne de "sebepleri bilmeme" ile açıklayan yani bütün bu sebeplere uzak duran o yüce ve büyük insanları, trajik, edebî ve sanatsal eserlere ilgi duymaktadırlar. Sanatsal eserlerdeki keder, onları komedi ve çocukça fantezilerden daha çok tatmin eder. Çünkü bu hüzünlü eserlerde insan temel eksiklerine döner. İnsan bu eksiklikleri ancak en yüksek durumlarda hisseder. Yoksa gündelik normal durumlarda yalnızca normal eksiklikleri farkeder. Bu eksikliklerin ortaya çıkmasıyla birlikte neşelenir.

Gam ve üzüntü (gussa) farklı duygulardır. Ben eğer rütbe eksikliğime üzülüyorsam bu gam değil, üzüntüdür. Gam, mutluluktan ve üzüntüden daha üstündür. Aynı şekilde trajedi filmleri ile üzüntü filmleri arasında da fark vardır. Gam, insanın ruhunda meydana gelen ve bütün varlık, benlik ve evrenle ilişkisini düşündüğü derin, gerçek ve çekici bir durumdur. Gündelik âdi eksiklikler üzüntüyü, yüce eksiklikler de gamı meydana getirir. Her ikisi de amaca ulaşma yönünde bir istek, ihtiyaç ve çaba oluşturur. Üzüntü, gündelik âdi eksikliklere ulaşma gayretini meydana getirirken gam, din, tasavvuf ve sanat gibi yüce ihtiyaç ve gayretleri meydana getirir.

Bir bütün halinde dua, tarih boyunca ne anlama geliyordu? İki çeşit dua olmasına rağmen maalesef Farsça'da biz bunları bir tek kelimeyle ifade etmekteyiz. Birisi istemektir. Sahip olmadığımız şeyleri, bize onları verebilecek güçteki bir kimseden istemek. Bu tür dua, alışveriş ilişkilerindeki duadır. Öteki dua çeşidi çok aşkın olup aslında isteme değil, uzak kalma ve gurbet sebebiyle inleme, nağmeler söyleme, mırıldanma ve geri dönme arzusudur. Garip insan, vatanına dönmek için ne yapsın ya da dönüş niyetinin olmadığı veya buna imkan bulamadığı aynı gurbette, yalnızlıkta hatıralarını, geriye dönüş istek ve özlemini mi mırıldansın? Bu mırıldanma istek değil, garibin yüce halidir. İkinci anlamdaki dua, uzak kalmanın verdiği kaygı ve ıstırabı bir nevi teskin edip dindirme şeklindeki mırıldanıştır.

***

Eğer dini, insanın içsel acı ve kaygılarına, tabiatla uyumsuzluğuna verilen bir cevap anlamında kabul edersek insanın gittikçe dindarlaştığını görürüz. Çağdaş sanat bunun delilidir. Günümüzün sanatı olun romantik sanatı olan acıya klasik sanattan daha fazla yer verilir. Müzik, resim, edebiyat, mimarî ve dekorasyondaki acı, eksiklik duygusu, var olana karşı karamsarlık, hüzün ve kaygı, benzeri klasik eserlere oranla daha çoktur. Klasik sanat eseri nedir? Klasik sanat eseri, tabiatın mutlu bir taklit ve süslemesi iken romantik sanat eseri genellikle tabiattan, gündelik ve

erişilebilir olandan kaçıştır. Günümüz ressamı niçin bir tabak içine konmuş birkaç karpuz ve salatalık resmi çizmez?

Oysa klasik eserlerde bu tür resimlere bolca rastlanır. Günümüzde müzisyen, ressam ve fotoğrafçı neden doğal bir nesneyi model almaz? Niçin artık şiirde bile tabiattan bıkmış durumdalar? Romantik dönemde ortaya çıkan natüralist şiir bile, natüralist olmasına rağmen baharı Menuçehrî gibi tasvir etmez. Gider, gerçekte olmayan bir bahar tasviri yapar. Ben "Edebiyat Eleştirisi"nde, yüce ve ince ruhların niçin daha çok güz ve hüzünden hoşlandıklarını sormuştum. Çünkü onlar burada sonun sınırına daha yakındırlar. Gün batımı insanı daha çok düşünmeye sevk eder ve ona derin, daimî ve uğultulu bir haz verir. Buna karşılık sabah, yataktan kalkıp kahvaltıya koşma sevinci verir. Gün batımı, insanı bir kenara çeker, gündelik uğraşlardan koparır ve kendisiyle başbaşa kalmasını sağlar. Bu iki zıt duygu, niçin benzer görünümlerde ortaya çıkmaktadır? Çünkü birinde son görünür. Son, olmayıp da olması gerekene en yakın sınırdır.

***

İnsanı kuşatan kör tabiattaki eksiklik duygusu, insanlarda bir derece ve mertebe duygusu olarak bulunmaz. İnsan, yabancılığını ve tabiatla olan uyumsuzluğunu geliştikçe daha da derinden kavrar. Bu durum kendisine yabancılaşma noktasına kadar varır. Çünkü o kendisini bu tabiatın ürünü olarak bilmektedir. Allah'ın ve Kur'an'ın ifadesiyle insan, bu tabiatın en âdi maddesinden yani dibe çökmüş çamur ve balçıktan yaratılmıştır.

Bu anlatıma göre insan, "neandertal"dan sonra gelmiş kuyruksuz ve el ayası kılsız bir varlıktır.

Bu anlatımda insan, herkesin kendi gerçek ve doğru özünde hissettiği ve evrimsel niteliğine bağlı olan o gizemli metafizik duygudan ibarettir. Bu evrimsel açıklamaya göre tekamül, her fert ve ruhun kendi doğal çevresiyle kazandığı bir mesafedir. Bununla elbette sapkın değil, doğru ve gerçek mesafeyi kastedi-

yorum. Bundan dolayı benim dilimde "insan" bir özel isim ya da kişi ismi değil, aksine bir durum ve niteliktir. Üstünlük verilerek şöyle denebilir: "Daha insan olan kimse..." Daha insan olan kimse yani insanın yarı yarıya ortak olduğu tabiatla uyumsuzluğu ve mesafesi daha çok olan kimse.

"Daha fazla insan olan kimse" tabiatın ve maddî medeniyetin boyutları olan zaman ve mekanın varlığı ve omuzları üzerindeki baskısını, geliştiği ölçüde hisseden kimse demektir. "Daha fazla insan olan kimse" bu zaman ve mekan zarfının[9] kendisine dar geldiğini fark eden kimsedir. Küçük ve sıradan birisi için fazlasıyla büyük olan bu "zaman ve mekan" ileri derecede olgunlaşmış ve "daha insan" olmuş kimseler için boğucu bir kafestir. Bu olgunluk kapasitesi öylesine mucizevî ve ileri bir düzeye ulaşır ki insan bu zaman ve mekana sığmadığını hisseder ve daralır. Bunun sonucunda o, aynı ölçüde baskı ve sıkıntı hissedecektir. Bir ruhun en üstün olgunluk göstergesi, yaşadığı sıkıntının şiddetidir. Bu dert ve sıkıntıların bir kısmı aşağılık, hazcı ve mutluluk amaçlıdır.

Ancak çok ileri ve sıra dışı olgunluk göstergesi olan bir sıkıntı çeşidi vardır ki bu, yaşamanın insana zor gelmesi ve onu boğması halidir. Yer çok aşağılık bir mekan, gök ise ağırlığını insanın göğsüne bırakan dar bir tavan olur. Bundan sonra insan kendini kötü görme aşamasına ulaşır. Bu, insanın, yarı varlığını tabiattan ve bıktığı aynı maddeden aldığını keşfetme aşamasıdır. Ona yabancılık hissetmektedir. Şuursuz, duygusuz ve yabancı bir varlığın, onun rızası olmadan kendi cüppesinin eteğini insanın öz varlığının üzerine kadar çektiğini hissetmektedir. Yabancılık ve tabiattan bıkmışlık duygusu bu noktada kendinden bıkmaya dönüşür. Burada isyan, ıstırap, yanıp tutuşma ve sürekli devrim, kaçış için her insanın en büyük heyecanlı arzu-

9 Caygâh, Farsça'da bir mekan zarfıdır. Fakat ben burada onu "zaman ve mekan" kavram ikilisini birlikte ifade eden "hayyiz" kelimesinin karşılığı olarak kullanıyorum. Çünkü zaman ve mekan, birbirine dönüşen nispete sahiptirler. Zaman, bu mekandan ibarettir.

su olur. Bu durumdaki insan kendisini, dar ve karanlık bir kafesin içine tıkılmış, dışarı çıkabileceği bir delik açabilmek için, delicesine kafesin parmaklıklarını tırmalayan yaralı bir kuş gibi görür. Bu aşamada çeşitli dinler, ekoller, felsefe, sanat, irfanî aşk ve deliliğe benzeyen anormal durumlar meydana gelir. Onu bilen diğer insanlar bu kimsenin yüzünde olağanüstü bir dengesizlik, günlük hayatında birbiriyle uyuşmayan durumlar ve başarısızlıklar görmeye başlar; diğerleri ile arasındaki mesafenin kapatılması mümkün değildir.

Bu zeminde, insanda iki tür duygu meydana gelir. Birincisi, "var olan" şeylerden hoşnutsuzluk ve kaçış, diğeri "bu olmayan" ya da "burada olmayan ve nerede olduğunu bilmediğim şey"e karşı duyulan arzu ve tapınma duygusu. Şu halde dinî duygunun iki boyutlu olduğu söylenebilir: Birincisi, "var olan"dan nefret etmek ve bıkmak; ikincisi ise "olmayan ama olması gereken"e karşı duyulan arzu ve iştiyak, bu evrende bulunamayan eksiklikler olduğuna inanmak ve var olana güvenmektir. Çünkü bunlar insanın doğasında gizli olarak vardırlar ve insanı, iradesi dışında kendilerine çekmektedirler.

Görüşümü ispat etmede dayandığım en büyük delil şudur: Yeryüzünde insan düşüncesine yerleşen ilk felsefî problem, bu dünya ve öbür dünya problemidir.[10] Toprak ve cennet, aşağı ve yukarı dünya, bu dünya ve öbür dünya... Kısacası düalist bir dünya anlayışı (düalizm ile iki dünyalılığı kastediyorum) ve iki dünyanın varlığına inanmak, insanın dinine, felsefesine, akaidine damgasını vuran en eski inançlardan birisidir. Yeryüzünde ikili bir dünya görüşüne sahip olmayan hiçbir din yoktur. Öbür dünyanın durumu ve şekli, insanların ruhsal niteliklerine ve düşünsel gelişmişlik derecesine bağlıdır. Ancak "aşağı dünya ve

[10] Ben burada insanın oturup düşünmeye başladığı ilk anda iki dünya meselesinin zihne nakşolduğu hususunun, bu kuramın sıhhatine, iki dünyanın varlığına delil teşkil ettiğini söylemiyorum. Tersine şunu söylemek istiyorum: Söz konusu husus, insanın bu dünyadan bıkkınlık ve nefret duyduğuna, yapısına konulan öbür âleme ise şevk ve sevgi duyduğuna delildir.

yukarı dünya" inancı hepsinde de vardır. Yani iki dünyaya verilen tüm adlarda bu iki sıfatın var olduğunu görüyoruz: "Aşağı dünya ve yukarı dünya". Bu sözcükler, tarihin en eski kelimelerinden olup Sümerler'de bile bulunmaktadır.

Antik dinlerdeki bütün tanrılar, aşağı dünya ile yukarı dünya arasında sürekli seyir ve hareket halindedirler. Bütün tanrıların ve kutsalların mekânı yukarı dünyadır. Tanrılar, insanların mekânı olan aşağı dünya ile sadece "temas halinde"dirler. İnsan, hatta en ilkel kültürün insanı bile, her zaman aşağı dünyanın "aşağılık" bir yer olduğunu, kesinlikle kendisine lâyık bir mekân olmadığını düşünür. Arzuların, mutlakların ve istediği her şeyin bulunduğu yer, yukarı dünyadır. İnsan sürekli olarak yukarı dünyadan uzak kalmanın hasret ve sıkıntısını çeker; aşağı dünyadan kurtulmanın bir yolunu arar.

Dinsel destanların en eskisi ve tarihsel bakımdan en güvenilir senede sahip olan Gılgamış destanı, bu acıyı çok güzel bir şekilde dile getirmektedir. Ünlü bir kahraman olan Gılgamış, kendisini şanına yakışmayan bir mekânda tutsak olarak görmesinden dolayı acıklı sözler söylemektedir. Zihninde uyanan binlerce soru onun, için için sızlanmasına neden olmaktadır. Destan, gök tanrısının yer tanrısıyla görüşmek için yeryüzüne inmesini ele alır. Bu olgu Sümerler'in zihninde ikili bir dünya görüşünün varlığına işaret etmektedir.

İnsanın dinî ve felsefî aklında ilk ortaya çıkan bu ikilik düşüncesi, daha sonra insan toplumlarında çeşitli renk ve şekillerde tezahür eden tüm dinlerin en temel esası ve dayanağıdır. Bu ikili evren inancı, ikiliği, iki dünyalılığı ve iki cevherli oluşu kendisinde hisseden insanın içsel duygusunun dışsal yansıması ve somut tecellisi idi. Yani insan, kendi içinde bulunan bazı olguların "bu dünya"ya, "aşağı dünya"ya ait olduğunu; bazılarının da "bu dünyanın dışında" rahmânî, pâk ve münezzeh olgular olduğunu tespit etmiştir. İnsanın benliğine ilişkin bu düalizm algısı, varlıkta da bir düalizm hissini ortaya çıkarmıştır: Kirli dünya ve temiz dünya; aşağı dünya ve yukarı dünya... İşte bun-

dan sonra insan aslını ve olması gereken vatanını tanır. Tüm derdi kendi vatanına dönmektir ve biricik aşkı vatan aşkıdır.

Temiz ve pis, aşağı ve yukarı şeklindeki düalist dünya inancının hayat ve tabiatla ilgili hissedilir bir yansıması vardır. Dünyada var olan şeyler, ağaçlar, yıldızlar, kısacası doğanın tüm varlıkları, gizemli, kutsal, temiz ve yukarı dünyanın olguları ile aşağı, pis, kirli ve sıradan dünyanın olguları olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Böyle bir varlık tasnifi yapmayan bir dine rastlamak mümkün değildir. İlkel kabile dinlerinde taşların bile kutsal olan ve kutsal olmayan diye ayrıldığına şahit oluyoruz. Aynı şekilde, ilkel kabile dinlerinde, Hıristiyanlık ve İslam gibi gelişmiş dinlerde tüm doğal varlıkların bu tür bir tasnife tabi tutulduğunu görüyoruz.

Varlıklar arasında kutsal ve sembolik olarak algılanılan ilk varlık hangisidir? Varlıkların hangi sebeple sıradan ve sembolik, âdi ve kutsal şeklinde tasnif edildiğini anlamamıza yardımcı olacak birtakım karineler vardır. İnsana ilginç gelen bir şeyin sıfatı, insanın onu başka bir dünyaya ait kutsal ve sembolik bir şey olarak görmesine sebep olur. Buna göre kutsal telakki edilen ilk şeyin hiç şüphesiz ışık olması gerekir.[11] Aynı şekilde hayvan, bitki ve insan gibi diğer her bir yaratığın sıra dışı ve kutsal kabul edilen kimi özellikleri vardır. En ilkel dinlerden birisi olan fetişizm böyle bir ortamda doğdu. Daha sonra "tabu" dini meydana geldi.

Bu dünyada olmayan kutsal ve sembolik bir gücün varlığına inanma, düalizmin erken dönemlerde insanın zihninde bulunduğunu göstermektedir. Put böyle bir göstergedir. Putperest, putu kendisinin yonttuğunu bilmektedir. Ancak yontulan putun içine sembolik bir ruhun sızdığını, tapınılan şeye asıl gücü

[11] Bazılarına göre ışığa tapınma dini, bir geç dönem dinidir. Crimanium insanına ait resimlerin İspanya'daki mağaralarda bulunmasıyla birlikte, ressamlardan bazılarının resimlerinin güneşin ışıklarını tasvir ettikleri ortaya çıktı. Buradan yola çıkarak ateşe ve ışığa tapmanın geç dönem değil, erken dönemin din anlayışına ait olduğunu söyleyebiliriz.

bu ruhun verdiğini düşünmektedir. Fetişizm dinine mensup kimselerin tapındığı boncuklar, bazen bu dinin mensubu tarafından etrafa saçılmaktaydı. Çünkü bunlar, sembolik ruhun boncuklardan çıktığını ya da diğer kabile büyücülerinin ruhu boncuktan çıkardıklarını düşünüyorlardı. Oysa bunların herhangi bir işlevi yoktu. Günümüzde nazar boncuğunun kutsal sayılması, bu dönemden kalma bir anlayıştır.

Dinle ilgili görüşlerimi, ilk kez "Eleştiri ve Edebiyat" adlı çalışmamın girişinde açıkladıktan sonra, bu konuda düşündüğüm her şey, tarih, sanat ve edebiyat alanında yaptığım tüm araştırmalar, konuyla ilgili inancımın güçlenmesine ve konunun zihnimde daha fazla berraklaşmasına yol açmaktadır. Burada açıkladığım şeyler sadece dinin değil, irfan ve sanatın da tanımıdır. Dahası sadece bunların değil, insanın tanımıdır. Bu tanımda geçen en önemli ifade, insanın hakikatini gözler önüne sermektedir:

"İnsan bilinirse din, irfan ve sanat da bilinmiş olur." Dinin, sanatın ve irfanın kökenlerini insanda arayan kimselerin mükemmel bir mantıksal tanıma ulaşması imkânsızdır. (Şüphesiz bu konuda hakikate yaklaşmış olan birçok tanım vardır. Fakat hiçbirisi olması gereken tanım değildir.) İşte bu yüzden insanın ne olduğunu bilmeden din, sanat ve irfan konusunda mantıksal bir tanıma ulaşma imkânımız yoktur. Bu nedenle insanın hayattaki en büyük tezahürleri olan din, sanat ve irfanı tanımlamak için gösterilecek her çaba, insanın hakikatini anlamaya yönelik olmalıdır. İnsanın hakikati fazlasıyla bilinmez bir meseledir. Her dinin farklı bir insan tanımı yapması, insanlığın henüz bu konuda gerçekliğe ulaşmadığını gösterir. Bir konuda farklı ekollerin bulunması, bu konunun henüz bilimsel bir tarzda çözüme kavuşturulamadığına, hâlâ teorik ve eleştirel bir konu olma vasfını koruduğuna delâlet eder.

İnsanın tabiattan doğmuş ve onun ürünü olarak görülmesi meselesi, tabiat ona uygun olmadan yani insan tabiatta gelişmeden açıklanamaz. Zira onun yüzü yukarıya ve fizik ötesine dönük-

tür; hedefi bu evrenin dışındadır. İnsanı tanımlamada bize ancak insanın bu öz bilince ulaşması yardımcı olabilir.[12]

İnsanın özelliklerinden birisi de doğayla uyumsuz olmasından ve meçhul kalmasından dolayı ıstırap duymasıdır. Garip olmak ne demektir? İnsan niçin gariplikten rahatsız olur? Çünkü insan gurbette meçhuldür; kendisini hiç kimse tanımamaktadır; tüm insanlardan, tüm renklerden ve tüm görünümlerden, kısacası her şeyden farklıdır. Yalnızlık korkusu ve yabancılık duygusu, "meçhul kalma korkusu" ve "bilinme aşkı" denen bir başka ruhsal olgunun sonucudur. Bu, insanın en derin arzusudur. Müslümanlar arasında yaygın bir söz vardır: "Allah insanı kendisinde bulunan hazineyi ortaya çıkarsın ve kendisini tanısın diye yaratmıştır." Buna göre algılanmak ve bilinmek, insanın en büyük dileğidir.

[12] Bana göre insan, bir canlı türünün adı değil, "insan"da bulunan bir niteliktir. Bu sebeple ben, doğal bilimler bakımından insan olarak kabul edilen ve iki ayak üzerinde yürüyen varlığa insan demiyorum. Ben, kendi gerçekliğinin bilgisine ulaşan ve kendisinin ne olduğunu bilen kimseye insan diyorum. Aslında ben insan konusunda Darvin'le aynı görüşteyim; ancak onun ifadelerini kullanmıyorum. Darvin şunları söylemektedir: Evrim, suda yaşayan tek hücrelilerde başlamış, sonra sürüngenlerle devam etmiş, neticede insana ulaşılmıştır. Evrim, insandan sonra başka bir şekil almıştır. Evrim geçirmiş varlıkta, yani insanda meydana gelen ilk olgu mistik duygudur. Darvin'in terminolojisindeki mistik duygu, bizdeki mistik duygudan farklıdır. Onun bu ifade ile kastettiği şey, benim "insanî öz bilinç" diye adlandırdığım gerçektir. Yani sürüngenlerin kanat edinmeleri, yeni bir tür olan kuşların meydana gelmesine neden oldu. Aynı şekilde insanın evrim sürecinde, Darvin'in, insanî öz bilinç (yani insanın doğanın kucağında büyüyen; ancak yüzü bu evrenin dışına, fizik ötesine dönük olan bir varlık olduğunun farkına varması) dediği ve benim de katıldığım mistik duygu meydana gelir. Bu durum yeni bir insan türünün ortaya çıkışına neden olur. Yani insana varıncaya kadar evrim süreci fizyolojik ve bedende meydana gelirken, insandan sonrası, yani insanın evrimiyle artık bu sürecin ruh üzerinde izlenmesi gerekmektedir. Başka türlü söyleyecek olursak, nasıl ki tek hücreliler yeryüzündeki fizyolojik yaşamın evrim zincirinin ilk halkası olarak kabul ediliyorsa, insan da manevî ve ruhsal yaşamdaki evrim sürecinin ilk halkasıdır. Neticede insanda, "kendini bilme" ne kadar güçlü, ne kadar derin olursa, tekâmül derecesi de o derece ileri olmuş olur.

İnsanda bu arzu ne kadar güçlü ise, meçhul kalma korkusu ve bilinme arzusu da o kadar güçlüdür. İnsan çocuklarını niçin sever? (Kabul etmek gerekir ki bu doğal bir içgüdüdür; ancak her doğal içgüdünün psikolojik ve mantıksal bir analizi vardır.) Çünkü herkesin yüzünde kendisine yabancı olduklarını görmekte; ancak çocuğunun yüzünde, hareketinde, çizgilerinde ve bakışında kendisini görmekte; çocuğunun kendi bilinmesine yardımcı olduğunu düşünmektedir. Bilinme arzusu iki boyutlu bir arzudur. İnsan sadece doğanın, çevrenin ve diğer insanların kendisini bilmesini arzu etmekle kalmaz, aynı zamanda kendi kendisini de tanımayı, bilmeyi arzular. İnsanın kendisine meçhul kalması da ona büyük acı vermektedir. İşte insanı kendisinin karşısına oturtan her tür eylem, onun arzusunu ifşa etmektedir. Bir sanatçının kendi yapıtını sevmesinin nedeni, bu yapıtın, kendisinin bir parçası olması ve onu başka türlü görme imkânının bulunmamasıdır. Bu sanatsal yapıt, sanatçının hem kendi kendisini tanımasına hem de başkaları nezdinde tanınmasına yardımcı olmaktadır. Şayet bu eser benim içimde soyut bir halde gizli kalır, dış dünyada ete kemiğe bürünmezse, başkaları beni göremez, bende gizlenmiş olan potansiyel güçlerin farkına varamazlar. Bunların dış dünyada tecessüm etmesiyle birlikte, hem kendi kendimi tanımış hem de başkalarına kendimi tanıtmış olurum. İşte bu arzu, tüm sanatsal eserlerin yaratılma sebebidir.

İnsan doğada bir meçhul olarak kalacağını görmektedir. Çünkü doğada bulunan bütün manzaralar, renkler ve olgular ona yabancıdır, onu algılama bilincine sahip değildirler; dilsiz ve duygusuzdurlar. Bu acıyı ve gurbet duygusunu dindirmek için ne yapması gerekir? Ya bu zindandan, bu gurbetten kaçacak ya kendisini bu dünyaya muhtaç olmaktan kurtaran yollar bulacak ya da kendisine daha iyi ve daha güzel bir gurbet yaratacaktır; bir başka deyişle dünyayı güzelleştirecek, bambaşka bir dünya haline getirecektir.

Dünyayı iki şekilde güzelleştirmek mümkündür: Birincisi, dünyada olmayan olgular, renkler ve şekiller yaratabiliriz. İşte sanat böyle bir ihtiyacı karşılar. İkincisi ise dilsiz ve bilinçsiz olan doğa ve olgularına duygu ve anlam katabiliriz. Yani doğal olgulara istiare, mecaz ve semboller aracılığıyla, bizim onlarda bulunmasını istediğimiz yeni bir anlam verebiliriz. Böylece doğayı, olmadığı, ancak olmasını istediğimiz şekle yakın bir biçimde algılayabiliriz. Böylece sabahı, iradesi ve kavrayışı olan, bizim için parlayan, ortaya çıktığında bizi gören ve bizimle konuşan bir varlık haline getirebiliriz. Neden böyle yapıyoruz? Çünkü eğer doğal varlıklar duyu ve kavrayış sahibi olur, bizimle ruhsal ve manevî bir bağ kurarlarsa, biz bu dünyada daha az yalnızlık hissedeceğiz.

Tarihsel araştırmalar, insanın doğayla hemcins olmayışının verdiği acıları dindirmek için ne tür çareler bulduğunu göstermektedir. Bütün sanatsal eserler, dinler ve mistik akımlar insanın bu ihtiyacını gidermek için ortaya konmuştur.

İnsanın bu gayretlerinden birisi de, onun mutlak ve ideali gerçekleştirme çabasıdır. Kendisine yabancı olan bir yerde meçhul kalmaktan ıstırap duyan bu garip varlık, istediği ancak burada olmayan yere yaklaşmak için çalışıp durmaktadır. Bu çabalardan birisi de mutlakçılıktır. Mutlak, insana özgü mutlak ideal, iyilik ve güzelliklerdir. İnsan her zaman mutlak idealleri över ve ister. Çünkü doğada mutlak yoktur; doğa görecelilik esası üzere yaratılmıştır. Buna göre insanı "mutlak üreten hayvan" olarak tanımlayabiliriz. İnsanın fıtratı doğanın realizminden kaynaklanmış olmakla birlikte zâtı ve en büyük ihtiyacı idealizmdir. İnsan doğada idealist olan yegâne varlıktır. İşte çaresizlikleri meydana getiren bu çelişkidir. İnsanı ilgilendiren idealizm ile tabiatı mutlaklaştıran realizm arasındaki bu çelişki ve uçurumu gidermek için (en büyük insanlar en çok mutlak üreten insanlardır); Fransız Marksist filozof George Politzer, "Felsefenin Başlangıç İlkeleri" adlı kitabında, materyalist felsefeyi idealist felsefe gibi diğer felsefî ekollerle karşılaştırarak materyalizmin

en büyük felsefî ekol, diyalektik materyalizmin de materyalist felsefeler arasında en büyük akım olduğuna karar vermiştir. Bu kitapta, insanın materyalist ekole göre yorumlanması gibi çeşitli meseleler ele alınmıştır. Politzer'e göre insan materyalist felsefede maddî ve reel bir varlıktır; yani doğa ile hemcinstir; onda "doğa"ya eklenmiş başka bir şey yoktur. Bundan dolayı var olanın dışında doğaüstü bir şeye muhtaç değildir. Bu tanımın doğruluğuna inanan Politzer, aynı zamanda bu tanımın insanın gerçekliği ile çeliştiğini ve insanın daima ideal peşinde koştuğunu düşünmektedir. Hatta materyalistler bile bu felsefeyi öğrendiklerinde, bu, onlara diğer insanlara da bu felsefeyi öğretme sorumluluğunu yüklemiyor mu? Bu iş için fedakârlık yapmayı önermiyor mu? Fedakârlık bir idealdir, materyalist felsefenin mantığıyla asla uyuşmayan manevî ve doğa ötesi bir olgudur. Ben kalkıp birisine, "Sen maddî bir varlıksın, ihtiyaçların da bu dünyaya ait ihtiyaçlardır. Ancak tüm bu ruhsal ve bedensel arzu ve eğilimlerini, etkinlik ve edilgenliklerini başkalarının hatırı için hemen yok etmelisin. Oysa sen, bu fedakârlığın karşısında başkalarının hiçbir faydasını göremeyeceksin. Hatta onların mutluluğunu bile göremeyeceksin. Diğerlerinin yaşaması için kendini ölümün kucağına atacaksın." dediğimde; bu duygu, doğal ihtiyaçlarımızdan mı, yoksa bir idealden mi kaynaklanmaktadır? Bu kesinlikle insanın en ideal ve en manevî duygusudur.

Kim fedakârlık yapar? İdeale, mutlak güzelliklere ve fizik ötesi yüce anlamlara inanan ve idealist bir ruh taşıyan kimse. Gerçek bir varlık olan bir bitkiyi, gölgesinde büyümek isteyen çiçeklerin büyümesini engellememek için kendisini derhal kurutması gerektiğine inandırmam imkânsızdır. Maddî, gerçek ve doğal bir varlıkta böyle bir duyguyu meydana getirmemiz mümkün değildir. İşte Politzer, buna inanabilmekte ve şu komik sözü söyleyebilmektedir: "Diyalektik materyalizm, insanı, düşünce ve teoride materyalist, ahlâkta idealist olmaya zorlar." Nasıl olur da bir insana, "Sen bir materyalistsin. İdealizm, hayalî, çarpık,

sapık ve zihnimizden kovmamız gereken bir dünya görüşüdür. Ancak sen, pratik hayatında, ahlâkî yaşamında idealist olacaksın! Gerekirse diğerlerinin çıkarı uğruna kendini feda edeceksin!" diyebiliriz? İnsanın hakikatte başka, pratikte başka birisi olması mümkün müdür? Bu gerçekliğe aykırı bir durum değil midir? Yoksa ahlâk, insanın gerçekliğine ve hakikatine dayanmak zorunda değil midir?

***

İnsanın devam eden kaygı ve acılarını dindirmek için seçtiği diğer yollar -ki buna Edebiyat ve Eleştiri adlı kitabın girişinde değinmemiştim- mitoloji, roman, hikâye ve diğer sanatsal eserlerdir.

Mitoloji ne demektir? İki büyük mitoloji vardır. Birincisi, Yunan mitolojisi ve onun kopyası olan Roma mitolojisidir. İkincisi ise, şekil bakımından Yunan mitolojisinden oldukça farklı olan Sami mitolojisidir. Bu ikincisinin kaynağında Yahudilik vardır. Cennet, Cehennem, Adem, Şeytan vs. bu mitolojinin temel unsurlarındandır.

Yunan ve Roma mitolojisini, "tanrıların yaşadığı öte dünyaya inanmak" şeklinde tanımlayabiliriz. Tanrıların dünyası, içinde zaman, mekan, eksiklik, kötülük ve çirkinlik bulunmayan bir dünyadır. Tanrılar kimlerdir? Her birisi insana ait önemli bir niteliğin tanrısıdır. Cesaret ve güzellik gibi nitelikler insanda da vardır. Ancak insanda bulunan bu yetenek ve sıfatlar nisbî olup onu tatmin etmekten uzaktır. Ayrıca bu sıfatlar doğada bulunmazlar. Doğada, insanın ihtiyacını tam olarak karşılayan bir güzellik yoktur. İnsan, dünyada kendisiyle menfaatsiz arkadaşlık yapan bir kimse göremez. İşte bu yüzden, tür tanrısı edinir. Peki kimlerdir bu tanrılar? En büyükleri Zeus(Jüpiter)dur. Bu tanrıda ne vardır? Mutlak bir büyüklük. Şüphesiz doğada, "daha büyük olan" vardır; fakat tüm evreni göz önünde bulundursak bile, mutlak anlamda bir büyüklüğün bulunması mümkün değildir. Dolayısıyla dünyadaki büyüklük nisbîdir. İnsan, menfaat ve bencilliklerin işe karıştığı göreceli bir fedakârlığa değil, mutlak bir fedakârlığa ihtiyaç duymaktadır. İşte böyle bir ihti-

yaç Prometee'yi doğurmuştur. Dahası insan, mutlak kötülüğe ve çirkinliğe de ihtiyaç duyar, Şeytan'ı yaratır; Hind mitolojisinde Rama'yı, Yunan mitolojisinde Miravus'u icat eder.

Dünyada güzellik, temizlik, güç ve kötülük tanrısı olmayan hiçbir millet yoktur. Acaba bunlar tabiatta vardı da insan sonradan keşif mi etti? Hayır! Doğada bulunmadığı için insan bunları yaratmaya kalkışmıştır.

Psikolojide şöyle bir ilke vardır: İnsan bir şeye şiddetle ihtiyaç duyar ve bu da devam ederse o dışarıda somut olarak meydana gelir. Buna dayanarak, insanda "daha iyi bir dünya" ihtiyacı şiddetle artıp devam ettiğinde bu ruhsal yaratılış ilkesine göre bu ihtiyacın dışarda somutlaşacağını ve mutlak dünyalar yaratılacağını söyleyebiliriz.

Bu mutlakçılık anlayışı halen devam etmektedir. Günümüzde bile mitoloji üretilmektedir. Mitolojiden başka felsefede dahi bunun izlerini bulmak mümkündür. Eflâtun'un felsefesindeki idealar nedir? Eflâtun gerçekten bu ideaları doğadan mı almıştır? İnsan, her şeyin ebedî ve mutlak ideasına muhtaçtır.

İşte bu yüzden Eflâtun, halkın inançlarından farklı olan felsefede idealar dünyasının bulunduğuna inanıyordu.

İnsanın yeryüzündeki faaliyetlerinden birisi de gerçek insanlardan mitolojik tipler üretmektir. İskender kimdir? Kazandığı zaferlerin ve işlediği cinayetlerin sarhoşluğunu yaşayan mağrur bir fatih. İranlıların lanetlemesi gereken İskender, onların sevgilisi, hatta tanrısı ve rabbi konumuna gelmiştir. "İskendernâme" adıyla kaleme alınan kitaplara baktığımızda, İskender'in, İranlıların müjdelenmiş kahramanı, zamanın etkileyemediği yenilmez bir kahraman olarak tanıtıldığını görürüz. Dört yaşında büyük savaşlara katılan, üç yaşında kılıç kullanan bir kimse (Rüstem de böyledir), on altı yaşında İran topraklarında görülür. Ne yapmak istemektedir? Cehaletle dolmuş dünyada hikmeti yaymak, dünyayı ve İran'ı içine düştüğü şirk hastalığından kurtarmak ve tevhidi hakim kılmak için! İskendernâmelerde geçen uydurma bir hikâyeye göre, İskender bir gün, "Katolik

Süleyman"ın meclisine gelir (Bazı İslamî kitaplarda, Caslîk Süleyman ifadesi kullanılır. Bazılarının zannettiği gibi "Caslîk" bir şahıs ismi olmayıp Katolik kelimesinin Arapçalaşmış şeklidir). Burada Hz. Süleyman'ın karşısında Hz. Muhammed'le tartışır. Orada bulunan Sünnî bir Müslüman, Caslîk'in söylediklerine karşı çıkarak Hz. Muhammed'in nübüvvetini delillerle ispat eder. Bunun üzerine Hz. Süleyman bu Sünnî Müslüman'a yakınlık gösterir ve Sünnî'ye sorar: Hz. Muhammed'in vâsîsi kimdir? Sünnî, "Ebubekir" şeklinde cevap verir. Sünnî, "çünkü" der, "Hz. Muhammed'in en yakın dostu oydu." İskender hemen söze karışır ve Ali'nin haklılığını savunur. İskender'in bu savunmasının ardından Hz. Süleyman, adamları, cinler ve kuşlarla birlikte Şiî olurlar. Sonra bütün kuşlar Hüseyin'in başına gelen felâkete ağlarlar!..

İskender, Hindistan'da da "Buda" olarak zuhur eder (Buda, Benaris Prensi Siddharta'dan ibaret bir kimse değildir). Buda, aynı zamanda sapıkları hidâyete erdirmek için hayvan, kuş ve bitki şeklinde zuhur eden büyük bir hidâyet hakikatinin adıdır. O anda İskender, karşımıza "Buda" olarak çıkmaktadır.

Tevrat'ta ve Kur'an'da sözü edilen Zülkarneyn aslında İran padişahı Kureş (Kurus)'tir. Kur'an'da, Kureş'ten övgüyle bahsedilmesi İranlılar için bir iftihar vesilesi olarak kabul edilmelidir. Oysa bir İranlı kalkıp adı geçen İskender'in Zülkarneyn olduğunu söyleyebilmektedir. Kur'an'da, İskender'in adı geçmediğine göre onun Kureş olması kuvvetle muhtemeldir. (Kureş, heykellerinde, gücün sembolü olarak iki boynuzlu ve iki kanatlı olarak tasvir edilmiştir. İşte bu durum meseleye açıkça ışık tutmaktadır).

Bu nedenle İskender, insanlığa en büyük hizmetlerin ve maneviyatların, yeryüzünde ortaya çıkan en ulu ilahî ve metafizik mesajların sembolü olan mutlak bir tanrıdan ibarettir. Zaman, mekân ya da başka bir şeyin onu durdurmaya gücü yetmez. İskender, hayal kalesinin ve şark arzularının zirvesine tırmanır.

Tarihsel bir şahsiyeti mitolojik şahsiyete dönüştüren duygular nelerdir? Bunlar yurtseverlik, milliyetçilik ya da ırkçılık duygu-

ları değildir. Bu duygu, bütün insan kökenli kahraman ve şahsiyetlerin aksine dünya sınırları içinde bulunmayan yüce ve yenilmez bir mutlak şahsiyete duyulan ihtiyaçtan kaynaklanır. Tarihsel kahramanların tümü gerçeklik ile sınırlanmış durumdadırlar. Hastalık, mağlubiyet ve şehvet, hepsini etkisi altına alır ve zayıf düşürür. En azından yaşlanmalarını kolaylaştırır. İnsanın, tüm arzu ve emellerini yüzünde göreceği bir kahraman ihtiyacı vardır. Halbuki tarihsel kahramanların çehresinde bu arzularının tümünü görmesi imkânsızdır. Kahramanının ölümsüz, bunu beceremezse bile kaybolup, gizlenen birisi olmasını ister. Bu nedenle bütün toplumlarda büyük kahramanlar ölümsüzdür. Örneğin Rüstem ölümsüz bir kahramandır. Bir inanca göre İran'ın dağlık bölgelerinin birisinde, tekrar zuhur edeceği günü bekleyerek ziraatla uğraşmaktadır. Aynı şekilde Meksikalı çiftçilerin kahramanı Zapata ("Yaşasın Zapata" filminde görüldüğü üzere) öldürülüp cesedi bir kalenin avlusuna atılır. Köylüler bu cesedin, kahramanları Zapata'ya ait olduğunu bir türlü kabullenmek istemezler. Onlara göre Zapata, dağlarda çiftçilerin ayaklanmasını beklemektedir. Birbirlerine, "Zapata bizi bekliyor, gidip silahlanalım." derler. Bu, insanda, kahramanının yenilmez ve ölümsüz olduğuna ilişkin ruhsal bir inançtır. Çünkü böyle bir kahraman gerçek tarihte bulunmaz. Bundan dolayı içinde hiçbir kusur ve imkansızlık bulunmayan mitolojik bir dünya yaratılır. İşte bu yüzden, mutlak ve mitolojik bir kahramana sahip olmak için herkesin bildiği tarihsel bir şahsiyeti yavaş yavaş mitolojik bir kahramana dönüştürürüz. Bu kahramanın İranlı olup olmaması önemli olmadığı gibi, Darius'u öldürenin, Cemşid'in tahtını ateşe verenin İskender olup olmaması da fazla önemli değildir.

Mitoloji, irfan ve dinden başka, hikâye, roman ve sanat da insanın bu arzusunu gerçekleştirme çabalarındandır. Devleri, cin ve perileri konu edinen fantazi romanlar, hâlâ klasik olarak kurgulanmaktadır. Örneğin Emile Zola'nın romanlarındaki kahramanlar gerçek hayatta bulunabilecek kimseler değildir. İnsan,

tüm hayatını fakirlere adayan, asla kendi nefsini düşünmeyen kahramanların var olmasını arzu etmektedir. Victor Hugo böyle bir arzunun bir sonucu olarak var olmayan bir kimse yaratmıştır. Bunun tersi de olmuştur; yani nisbî olmayan mutlak bir düşmanlığa ve kötülüğe de gereksinim duymuş, bu tür hikâyelerde böyle tipleri de üretebilmiştir. Hikâye, roman ve tiyatrolarda gördüğümüz ve fiilî bir gerçekliğe sahip olmadıklarını bildiğimiz bu kahramanlar bizi niçin etkilemekte ve cezbetmektedir? Çünkü biz onlara gerçekte var olmasalar da ihtiyaç duyarız. Sanatsal yapıtların hepsinde, özellikle de modern sanatta bu durumu gözlemlemek mümkündür. Tabiatta, hem düşünebilen hem de yüz ifadelerinde dünyayı yakıp yıkan bir heykel yoktur. Endam ve yüz ifadelerinde hem modern medeniyetin fâni dünyası hem de makinizmin mükemmel dünyası okunabilen hiçbir insan bulamayız. Ama heykeltraş böyle bir insanı yaratır. Hatta bu dünyadan daha iyisinin bulunduğuna, idealerın ve fizik ötesi büyük kahramanların varlığına, dahası metafiziğin varlığına bile inanmayan kimselerin, buna rağmen mutlak erdem arzularını müzik ve edebiyat gibi sanatsal yapıtlarında tecelli ettirdiklerine şahit oluyoruz.

Mitoloji kahramanlarıyla destan kahramanları arasındaki fark nedir? Mitoloji kahramanları hiçbir zaman var olmamışlardır; insan zihninin ürünü olan düşüncelerdirler. Ancak destan kahramanları, destan kahramanına dönüşmüş birer tarihsel kişiliktirler. Destan kahramanları yeryüzünde, insanların arasında yaşarken, mitolojik kahramanlar başka dünyada yaşamaktadırlar. İşte günümüzde destan kahramanları üretilmektedir. Bugün idealistliğini kaybeden ve mutlak anlamda realist olan, "arzulanan" erdemlerin varlığına değil, "gerçekliğe" inanan, mutlak anlamda mantıkla düşünen bir kuşak, destan kahramanları üretmektedir. Komünist dünyadaki kahramanperestlik, liderlerin ve sanatçıların, görenleri mecalsiz bırakan destan kahramanları haline getirilmesi, bu kahramanların zihinler üzerinde nasıl destansı bir iz bıraktığını göstermektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT "VAR OLAN"DAN KAÇIŞTIR

Hem Sartre hem de İslam Peygamberi cennete inanır. İkisi arasındaki fark, Sartre'ın cennetin yokluğuna, Peygamber'in ise varlığına inanmış olmasıdır. İhtilaf, cennetin varlığı ve yokluğu üzerindedir. Cennetin gerekliliği üzerinde, yani her şeyin mutlak, aşkın, güzel ve iyi olduğu bir yaşamın gerekliliği üzerinde herhangi bir ihtilaf yoktur. Böyle bir dünyanın varlığına inananlar olduğu gibi, inanmayanlar da vardır. Yani bazıları dindar, bazıları dinsizdir. Mevcut durumdan memnun olan aşağılık kimseler, tabiî ki bizim konumuz dışındadır. Fakat düşünce seviyesi yüksek olan bazı insanlar mevcut dünyayı (tabiatı) kötü ve kusurlu görmelerine rağmen herhangi bir ideale sahip değillerdir.

Hayyam'ın şu sözü, Sartre'ın söylediklerinin aynısıdır:

Dünyaya kötülük elimi Tanrı gibi atabilseydim
Ortada dünya namına bir şey koymazdım

Yeniden öyle bir dünya yaratırdım ki
Gönlüm arzusuna kolayca erebilsin

Yani büyük bir ruha sahip olan insan, Tanrı'nın yarattığı bu dünyada gönlünün arzularına ulaşamıyor. Çünkü buradaki her şey nisbî, kötü, çirkin ve kirli, en azından eksiktir; ideal yoktur. "Tanrı'nın yerinde olsaydım." diyor Hayyam, "Aşağılık ruhlar gibi büyük ruhların da doyuma ulaşacağı bir dünya yaratırdım."

Bu nedenle herkes "var olan"ın kötülüğe ve eksikliğe mahkûm olduğuna inanmaktadır. Kötü, karanlık ve kendisine ait olmayan dar bir yerde yaşayan kimse, kendisini orada yalnız hisseder, oradan nefret eder ve kaçmak için can atar. Bazı dindarlar, bu sıkıcı ortamdan olması gereken dünyaya kapı aralayıp çıkmak gerektiğine inanırlar. Fakat bizim burada esir olduğumuzu, başka bir yer olmadığı için de herhangi bir yere gidemeyeceğimizi söyleyen kimseler, burayı ideal evren yani olması gereken cennet haline getirirler. İşte sanat, bu işlevi yerine getirmektedir.

Dinin "olması gereken" başka bir dünyaya aralanan bir kapı olduğu anlaşılmış bulunmaktadır (Bu dünyanın varlığı ya da yok-

luğu, şu an bizim meselemiz değildir). Sanat ise penceredir. Sanat, "Biz bu dünyaya ait varlıklarız; başka bir yere gitme imkânımız yoktur; her hâlükârda burada bulunmaya mahkûmuz." diyerek, bakma ve görme yoluyla ideal dünyayı ideal olmayan kötü dünyanın içerisine getiren bir pencere açıyor. Bir başka ifade ile irfan, "olması gereken" dünyaya aralanan kapı, sanat ise bu dünyaya açılan pencere durumundadır.

Pencere felsefesi, yani bulunmayı arzuladığımız ancak bulunmadığımız bir yer duygusu, bizde meydana gelen yalancı bir duygudur. Arzuladığımız yerde olmak mümkünse de orada değiliz.

Pencere esprisinin anlatmak istediği şudur: Olmaması gereken bir durumda bulunmaya mahkûmuz. Pencere, bize bulunmadığımız, ancak bulunmamız gereken bir yerde bulunmuşluk duygusu veriyor. Buna göre pencere insanda kötünün olduğu yerde, iyinin kayboluşu duygusunu uyandırıyor. Bir başka deyişle pencere, içinde bulunduğumuz fakat kaçmak istediğimiz yerde bize yalancı bir "orada olmama" duygusu verir.

İşte bu sebeple insan devamlı olarak bulunduğu zindandan kurtulmaya çalışmakta; bir kaçış yolu bulmak için sürekli dünyanın duvarlarını tırmalamaktadır. Bu yüzden insanda kaçış arzusu ve bir pencere açma isteği gittikçe şiddetlenir; durmaksızın dışarıya bakan bir delik arar. Eğer böyle bir pencere bulamaz hatta bu vaat yalan çıkarsa onu hayalinde gerçekleştirir. Bu, insanlık tarihi boyunca hep var olan "dinî ıstırap" adlı acıdır. Eğer insan tarih boyunca sürekli dini takip etmişse bunu, kâh bakarak kâh varlığıyla ondan kaçarak o kapı veya pencereyi aralamak için yapmıştır. O, dışarda bir evrenin bulunduğuna inanmasa da[13]

[13] İhvan Ümid şöyle demektedir: "Sıkıntılarla dolu bir dünyada yaşadığımız bir gerçektir. Görünmeyen bir dünyaya da inanmıyorum." Yaşamdan ve doğadan onca dert yanan Sartre da şöyle demektedir: "Burası (dünya) aptal, aşağılık, berbat, insan katili olan bir yer." Sartre başka bir dünyanın varlığına inanmadığı için böyle bir kapı ve pencerenin varlığına da inanmaz. Çünkü insan, kapı ve pencerenin varlığına inanınca, ister istemez dışarısının varlığını da

tabiatın karşılamaktan aciz olduğu ihtiyaçları vardır. Ya sanat bu ihtiyaçları karşılar ya da din, insana yalnızlık hissettiği ve yaşamaya değmez o yerden kaçış yolunu gösterir.

Bu felsefe, tarih boyunca hem edebiyat ve sanatın, hem de materyalist ya da dinî felsefelerin, Doğu ve Batı dinlerinin temelini oluşturmuştur. İnsan, sürekli olarak fizik ötesi dünyayı düşünmektedir. (Genel anlamda bu doğal dünyadan daha iyi olması gereken ve insanla uyum içinde olan bir dünyayı kastediyorum; yoksa bu dünyanın varlığı ya da yokluğuyla ilgilenmiyorum.) Bir kimsenin sanatsal faaliyette bulunma nedeni, gerçeklikler dünyasındaki eksikliklerden ve yokluklardan sıkıntı duymuş olmasıdır. Süsleme, dekorasyon ve mimarlık eksiklik şeklinde ortaya çıkar ve insan, bu eksiklikleri gidermek ister. Var olanla yetinmediği için bunu sanat yoluyla telafi etmeye çalışır.

Bugünlerde her şeye, insanın bu dünyada hissettiği eksiklik açısından bakıyorum. İnsanın dünyadaki bu eksiklik hissi onda birkaç duygu meydana getirir. Bunlardan birisi gurbet duygusudur. Ben bu dünya ile hemcins değilim. Gurbet duygusu ıstıraba sebep olur. Ruhların ıstırap ve rahatsızlığının, iyilik ve yücelikleri ölçüsünde arttığını görürüz. İnsan, alçaldıkça elde ettiği en küçük başarıya bile sevinebilmektedir. Edebiyatı ele alalım: Acı, ıstırap ve kederi işleyen tüm edebî eserler el üstünde tutulurken neşe ve sevinci konu edinen eserler fazla rağbet görmez.

Müzik için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Düşünce seviyesi ve sanat duygusu alçaldıkça, müzik ve dans haz verici heyecanlar düzeyinde kalır. Konuyu ilk defa ele alan, bütün sanat eserlerini komedi ve trajediye hasreden Aristo'dur.

İki tür dram vardır. Dram, açıklama ve temsil anlamına gelir. Bazı düşünürlerin zannettiği gibi dram, gösteri ya da tiyatro an-

kabul etmek zorunda kalacaktır. Bu tabiat odasının dışında başka bir dünyanın bulunmadığını söylemesine rağmen, bu odaya da gönül başlamıyor. İnsan dünyadan daha değerlidir.

lamına gelmez. Bu ister duyguları açıklayan şiir, isterse heykeltraşlık, yazarlık ya da tiyatro vasıtasıyla olsun; aralarında hiçbir fark yoktur. Tüm sanat eserleri bir tür duygu sergileme araçları değil midir? Buna göre temsil ve açıklama yani dram, eğer oyun aracılığıyla yapılırsa tiyatro; sesle yapılırsa müzik; renklerle yapılırsa resim adını alır.

İşte Aristo'nun kitabında dram bu anlamda kullanılmıştır. Söz konusu kitapta dramlar iki kısımda ele alınır: Komedi ve trajedi. Komedi, insanı eğlendiren, neşelendiren dramlara denir. İnsanı hüzünlendiren ve derin düşüncelere boğan dramlara ise trajedi adı verilir. Trajik bir eseri seyreden kişi hüzünlenerek derin düşüncelere dalar. İnsanda meydana gelen bu duyguya gam, bu tür eserlere de trajedi adı verilir. Buna göre trajik eserler insanın hüzünlenip derin düşüncelere dalmasına sebep olurken, komedi tam tersini yapar. Komedi bu yüzden, aşağı dereceden kimselere hitap eden bir sanat dalıdır.

Aydınlar ve büyük ruhlu kimseler daha çok trajediyi severler. En kaliteli sanat eserleri trajedilerdir. Bazen hayatta, birtakım mahrumiyetlerin veya bedenimize ve şerefimize yönelik bazı saldırıların sonucu olarak ortaya çıkan kederlere yakalanırız. Ancak bu tür üzüntüler bizim konumuz dışındadır. Gerçekte bunlar bizim bahsettiğimiz üzüntülerden oldukça farklıdır. Bunlara hüzün (gam) değil, üzüntü (gussa) demek daha doğru olur kanaatindeyim. Bu anlamda insanın bir şeyden zarar görmesi, görevinden alınması ona üzüntü verir.

Bizim sözünü ettiğimiz hüzün, insanın yaşama ve maddeye olan bağımlılığından meydana gelir. İnsan kendisini bu hayattan ve maddî çerçeveden kurtarmak ve ilgisini çeken ideal dünyaya gitmek için uğraşır. İkinci tür hüzünler ise insanın sermaye gibi maddî ve âdi bağımlılıkları kaybetmesinden doğan üzüntülerdir. Yani bu gibi şeyler bizim üzülmemize yol açar. Üzüntü üretimle alakalı iken, hüzün sanatla alakalıdır.

Bizi üretime zorlayan şey, var olan tarafına gitme duygusundan başka bir şey değildir. Sanat yapmaya zorlayan şey ise var olan-

dan kaçış duygusudur. Var olana yönelmek, üretimi meydana getirirken, var olandan nefret etmek sanatı meydana getirir. Menfaate yönelmek ve var olanı sevmek sanayi, var olandan nefret etmek ise sanattır.

Sanayi, olduğu halde olmaması gereken, sanat ise olması gerektiği halde olmayan şeydir. Hüzün sanatla, üzüntü üretimle ilgilidir. Hüzün, "yok" olanın eksikliğinden, üzüntü ise "var" olanın eksikliğinden kaynaklanır. Nasıl ki var olana âşık olan bir kimse ona sahip olmadığında üzülüyorsa, yok olana âşık olan kimse de ona sahip olmadığında hüzünlenir.

Sosyoloji bize, hüznün, daha çok ekonomik bakımdan müreffeh olan burjuva sınıfına ait olduğunu göstermektedir. Peki var olana sahip olan burjuvazinin daha çok hüzünlü olmasının sebebi nedir? Bunun sebebi, burjuvazinin "olması gereken"e sahip olmayışıdır. Alt tabakaya mensup bir kimse, her şeye sahip olan burjuvanın tersine, sahip olmadığı "var olan"ı elde ettiği zaman çok sevinir. Netice itibariyle hüzün, her şeyin sona erdiği anda, üzüntü ise "var olan"ın henüz başlamadığı anda başlar. Meselâ evinin geçimiyle uğraşan birinin zengin bir kimse gibi üzülmesini bekleyemeyiz. Konuyu sosyolojik açıdan değerlendirecek olursak aynı neticeye ulaşabiliriz. Bunu tarihsel olarak da doğrulamak mümkündür. Sosyolojik açıdan bu, hippi ve olmayanın peşinde koşan biri olarak burjuvadır. Tarihte de aşkın ve değer verilen sanatların hep zengin sınıf içinde geliştiğini görürüz. (Burada amacım, sanat veya sanayiyi savunmak değil; gerçekleri açıklamaktır.)

Dinler tarihi bize iki tür dinin var olduğunu gösterir: Yoksul sınıfların dinleri ve zengin sınıfların dinleri. Zengin sınıflar arasında, üç büyük eski medeniyet bölgesi olan Çin, Hint ve İran dinleri yaygındır. Bilindiği gibi bu bölgeler aynı zamanda büyük peygamberlerin zuhur ettiği bölgelerdir. Bir diğer medeniyet de Âdem'den Hâtem'e kadar aralarında Hz. İbrahim, Musa, İsa ve Muhammed'in yer aldığı Sâmî medeniyetidir. Sâmî me-

deniyetine mensup peygamberlerin hepsi de mahrumlar sınıfındandır. İslam peygamberi Hz. Muhammed, "Koyun çobanlığı yapmayan peygamber yoktur." buyurmaktadır. Bu, tüm peygamberlerin alt sınıfa mensup oldukları anlamına gelir. Daha sonra iktidarı ele geçirerek hakim konuma gelmeleri ayrı bir konudur. Sonuçta bunlar alt tabakadan gelen kimselerdir.

Bilindiği gibi Hz. İbrahim heykeltıraş çırağıydı; Hz. Nuh, marangozluk yapardı; Hz. Dâvûd hasır dokurdu. Diğer peygamberlerin çoğu çobanlık yapmış kimselerdir.

Burada ifade etmeliyiz ki dünyanın en mahrum insanı çobandır. Çünkü o, evden, aileden, yaşamdan hatta mamur bir yer görme zevkinden mahrumdur. Çeşitli mesleklere mensup olan peygamberler, kendi toplumlarının en alt sınıfına mensup kimseler olarak kabul ediliyorlardı.

Hepsi de alt sınıfa mensup olan Sâmî peygamberlerin aksine, Hint, Çin ve İran bölgelerinde zuhur eden peygamberlerin şehzade ya da üst tabakaya mensup ailelerin çocukları olduklarını görüyoruz. Bilindiği gibi Buda bir kraldır ve saltanat sahibidir. Aynı şekilde Nanak, hem anne hem de baba tarafından şehzade idi. Budizmin önde gelen din adamları, istisnasız prenstirler. İran'da zuhur eden Zerdüşt, Mani ve Mazdek adlı peygamberlerin üçü de aristokrat aileye mensup kimselerdir.

Doğu dinleri, metafizik hüzünlerin ve hüzünlenmeye, acı çekmeye elverişli bir dünyaya ulaşmanın çabası içindedir. Yani Doğulu insan, çevresinde olup biten şeylerle ilgilenmez. Hayata önem vermez; kimin başarılı kimin başarısız, kimin yoksul kimin zengin, kimin iyi giyimli kimin paspal ya da kimin yönetici kimin yönetilen olduğu meselesi onu pek ilgilendirmez. İşte bu sebeple şöyle der: Hiçbir şeyi olmayan daha kolay uçar, dolayısıyla mahrum olan mutludur, zengin olan mahrumdur. (Yani kişi ne kadar zenginse o kadar muhtaçtır.) Bu yüzden onlar peygamber oluncaya kadar kendilerini himaye etmesi için kralın yanında yer almışlardır. Bunların herhangi bir zengine giderek, "Paranı halk için harcamalısın!" dedikleri görülmemiştir.

Çünkü onlar metafizik bir aşkın peşindeydiler, insanlarla alakaları yoktur.

Ama bir kıyam başlatan Sâmî peygamberler, kılıçlarıyla zamanın iktidarlarına ve para babalarına karşı savaşmışlardır. Servetin ve iktidarın kimlerin elinde toplandığı konusu onları her zaman ilgilendirmiştir. Bu peygamberler hakim güçlere karşı mücadele ederken Mani gibi peygamberler mevcut iktidarların yanında yer alınışlardır.

Onların mucizeleri de birbirinden çok farklıdır. Sâmî peygamberlerin gösterdiği mucizelerin özelliği güçlü ve yok edici olmaları, yeryüzündeki mevcut durumu değiştirici bir niteliğe sahip olmalarıdır. Burada Hz. Musa'nın gösterdiği mucize örnek olarak verilebilir. Hz. Mûsâ değneğini yere atınca büyücülerin yılanlarını yutmuştur. Zira iki tür dinden birisi dünyacı diğeri (Mazdekçilikte olduğu üzere) âhiretçidir. Hz. Mûsâ, Tevrat'ta şöyle der: "Her yedi yılda bir toprakları yeniden paylaştırmak gerekir." Ama hiçbir Doğu dininde toplum ve toprak meselesi bir problem olarak ele alınmamıştır. Bu dinlerde öne çıkan tema, yaşamdan kopmak ve kaçmaktır.

Şu halde Doğu dinlerinde "var olan" dan mahrumiyet bir tür mutluluk iken Sâmî dinlerindeki mahrumiyet, güç kullanarak mutluluğa dönüştürülmesi gereken bir tür mahrumiyettir.

Doğu dinlerinin hiçbirisinde vergi toplamanın, servet paylaşımının ve hissedarlık meselesinin ele alınmamış olmasının nedeni budur. Doğu'dan gelen mistik anlayışın tersine Kur'an'ın birtakım kelimelerle maddî konulardan bahsetmesi, onun maddî servete ne kadar önem verdiğini göstermektedir. Dahası Kur'an'ın maddî meselelere günümüz insanından daha çok önem verdiğini bile söylemek mümkündür. Çünkü günümüzde maddî servete "para" adını veriyoruz. Kur'an'a baktığımızda para ve servet anlamına gelen birçok kelimenin olduğunu görürüz. Meselâ "Fadlullah" (Allah'ın lütfu) ya da "Fadlun minellah" (Allah'ın verdiği sayısız nimet) ibareleri bunun örnekleri arasında sayılabilir. Keza "hayr" (servet) kelimesi de birçok yerde kul-

lanılmıştır. Peygamberimiz "Bana para sevgisi sevdirildi." buyurmaktadır. Bu mistisizm karşıtı görüş hayatı kokuşmuş bir ceset olarak kabul eden mistik görüşten çok farklıdır. İslam Peygamberi bunu kendi hayatında bizzat göstermiş ve ashabını tasavvufî zühtten ve mistik ruhtan alıkoymuştur. Ne yazık ki daha sonraları coğrafî nedenlerle böyle bir durumun Peygamber'in ümmeti içinde ortaya çıktığını görüyoruz.

Bu hususlar din bilimcileri ilgilendiren başka bir örnektir. İnsanın tabiattaki yalnızlığı, yabancılığı ve eksikliği meselesinde benim dünya görüşüme temel oluşturan hususlar, sosyoloji ve dinler tarihinin değişik konularında tam olarak kanıtlanmıştır. Tasavvufun ortaya çıkışı, dört, beş ve altıncı asırlara rastlar. Bu asırlar, Müslüman toplumun burjuvalaşmaya başladığı asırlardır. İşte buna karşı tepkiler tasavvuf ve irfanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bugün de medeniyetin zirvesine ulaşmış bulunan toplumlardaki genç nesil bıkkınlık ve teslimiyet sergilemektedir. Örneğin bir İngiliz genci, ömrünün sonuna kadar her şeyden faydalanır, her şeye sahip olabilir, her şeyi söyleyebilir. Her şeyin elinde olduğunu görmesine rağmen bu onu tatmin etmez ve var olan onu üzer, o da isyan eder.

Bugün gelişmiş ülkelerdeki isyanın geri kalmış ülkelerdeki isyandan farklı olduğunu hatırlamak lazım. Zira geri kalmış ülkelerdeki isyan, toplumun, var olduğu halde sahip olamadığı şeylerden faydalanmak için yaptıkları isyandır. Ama gelişmiş ülke insanlarının isyanı var olan sebebiyle isyandır. Var olandan mahrum bulunan bir kimsenin olmayan şeye üzülmesi ne kadar da gülünçtür.

Bu noktada birkaç önemli cümle söylemek istiyorum:

Yalnızlık, ister dindar ister dinsiz olsun, insanın, kendi özünü evrenden ayrı ve evrenle uyumsuz görmesi ve onu başka bir cevher olarak hissetmesi demektir. Burada o, bunun başka bir şey olduğunu düşünür ve bu algı kendisinde eksiklik duygusuna yol açar. Var olana karşı duyulan yabancılık ve eksiklik duygusu yani kendisinin tabiata yabancılığı ve tabiatın ihtiyaçlarını

karşılamadaki yetersizliği insanda acı, ıstırap ve huzursuzluk meydana getirir. Bu duygu ve ruhsal ortam insanda birbirinden ayrılmaz iki duygunun meydana gelmesine neden olmaktadır. Bir tarafta kaçış ve nefret, diğer tarafta sevgi, arzu ve özlem... Var olan bu dünyadan var olması gereken bir dünyaya kaçış... Burada var olması gereken dünya ile fizik ötesi dünyayı kastetmiyoruz. Çünkü bu ifade fizik ötesine inanmayanları da içine almaktadır.

Soru: Aristo, gösteri ve sanatın işlevinin dram tarafından yerine getirildiğine söylemektedir. Peki, işlevi dram olan sanat neyin dramıdır, neyin taklididir?

Cevap: Aristo, sanatın dramdan ibaret olduğu görüşündedir. Bana göre sanat doğada olmayanın dramı iken, Aristo'ya göre doğada olan şeylerin tekrarıdır. Bu yüzden Eflâtun şöyle demektedir: "Elimizde olanlardan dolayı sızlanmak aptalca bir şeydir; çünkü orijinaline sahip olduğumuz bir şeyi bin bir zorlukla taklit etmek doğru bir davranış değildir."

Soru: İnsanın tüm bu zorluk ve zahmetlere katlanarak gerçekleştirdiği şey nedir?

Cevap: Olmayan fakat olması gerekeni yani ortada bulunmayan ihtiyaçları karşılıyoruz (sanat). Meselâ hiç kimse yapay su, hava ya da toprak yapmaz. Gereksinim duyduğumuz, ancak var olmayan şeyi meydana getirmek anlamında sanat, yeryüzünde insanın en büyük misyonlarından birisi olarak karşımıza çıkar. Buna göre sanatın ilâhî bir işlevi vardır. Bir başka deyişle insanın sanatsal faaliyetlerdeki misyonu, Allah'ın yaratma fiilini tamamlayarak sürdürmektir. Bu anlamda sanat insanın özünün ve fıtratının bir parçası olacak kadar değerli ve önemlidir.

Bu konuda iki tür açıklama yapılabilir: Mesela, belli bir görünüşü olan kimse, kendisini öncekinden daha çirkin olacak şekilde süsler ve kesinlikle kılığını bozduğunu anlar. Bu şekilde o sadece eksiklik ve onu telafi etme duygusu değil, mevcut doğal güzelliklerini kaybetmiştik duygusu da hisseder. Acaba bu sanat

mı yoksa başka bir şey midir? Elbette sanattır. Bu şekilde süslenip kendisini çirkinleştiren kişinin sahip olduğu duygu ile kendisini güzelleştirecek şekilde süsleyen kişinin sahip olduğu duygu aynıdır. İkisinin yaptığı iş de sanattır. Fakat birisi başarılı, diğeri başarısız olmuştur. Zira eksiklik hissetmeyen bir kimsenin süslenmeye ya da başka bir iş yapmaya kalkışması mümkün değildir.

Sanatsal eleştiri, sanatçının güzellikle ilgili olarak duyumsadığı eksikliği gidermedeki başarı ya da başarısızlığını kontrol eder. Çünkü ister güzellik yaratsın isterse onu mahvetsin, tüm sanatçıları motive eden duygu aynıdır.

İkinci açıklama ise şudur: Leonardo da Vinci acaba evrende yeni bir şey mi yaratmıştır? Bilindiği gibi bayan Mona Lisa uzun zamandır Vinci'nin atölyesine gidip geliyordu. Vinci'nin yaptığı şey, Mona Lisa'nın dudağındaki gülümsemeyi tasvir etmekten ibarettir. O, doğada var olan şeye herhangi bir ilavede bulunmamıştır. Öyleyse Leonardo da Vinci'yi doğada var olan bir şeyi yeniden yaratmak istemesine yol açan eksiklik duygusu ne olabilir? Bu noktada, Aristo'nun söyledikleri gerçekten doğru değil midir? (İnsan, tabiatta var olanı yaratır; diyordu.)

Hayır! Çünkü Vinci, doğada bulunması imkansız bir şeyi var etmiştir. O da, gülümsemeyi, bir avuç boya ve kumaşa kazandırmaktır. İşte yaratıcılık ve sanat burada ortaya çıkar.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT VE ELEŞTİRİYE DAİR

Çevirenin Önsözü[14]

Edebiyat fakültesine geldiğimde ve Andre Gide'nin deyişiyle, içimde başka bir kişiliğin doğmakta olduğunu hissettiğimde bilgi ve haber edinmekten mahrum kalma pahasına, gücüm ve fakültenin imkanları ölçüsünde edebiyatın ruhunu ve bilimin yeni tadını tatmaya çalıştım. Burada kitap ve araştırma imkanları yetersiz sayılmaz. Fakat her fakültenin, övünme hakkını sadece kendisinde gördüğü bu zenginlik, tasavvufî bilgilerle süslenmiş, 6. ve 7. yüzyıllardan günümez dek İslam medeniyetinin bütün dağınıklık ve geri kalmışlığının aynası olan ve benim "Tarihin çirkefi" diye adlandırdığım Meşhet gibi bir şehirde daha da büyük bir önem arz etmektedir.

Üniversitenin doğrudan veya dolaylı olarak gözlerimin önüne serdiği yeni geniş ufuklar, edebiyat ve kültür alanında, hatta bu kültür ocağında bulunan bazı eksiklikleri görmeme yardımcı oldu. Bu eksikliklerin bir kısmı üniversitemizin yeni oluşundan kaynaklanan telafi edilebilir eksikliklerdi. Diğer birtakım eksiklikler daha vardı ki bunlar, Tahran Üniversitesi'nin metodunu benimsemiş olmasından ileri geliyordu.

Aristo mantık ve felsefesinin, her ne kadar Fars edebiyatı ona biraz bulaşmış olsa da, Edebiyat Fakültesi'nde sağlam bir konum edindiğini ve kişiliğinin de edebiyatımızın kaynağı olan irfandan daha üstün olduğunu görür görmez bu eksikliğin farkına varmıştım. Mesnevî, Şehnâme, Hadîka ve Hafız Divanı gibi klasiklerimiz arasında yer alan kitapların sınıflara girdiğini görmedim. Felsefenin binini bir kuruşa almayan Sadî'nin, Hafız'ın ve Mevlana'nın torunları son sınıfa dek yabancısı oldukları felsefî kavramlarla uğraşmak zorunda kalıyorlardı. Öte yandan, bazı Arap lehçelerinde geçerli olan bir kriterden başka bir şeyi olmayan Taftazanî ve Sakkakî'nin hayalci yaklaşımları araştırma

[14] Bu bölüm Dr. Muhammed Mendur'un Arapça kaleme aldığı "Fi'n-Nakd ve'l-Edeb" adlı eserinin Dr. Ali Şeriati tarafından Farsça'ya çevrilmiş halinden oluşmaktadır. Dr. Mendur'un dipnotlarıyla karışmaması için Ali Şeriati'nin ilave ettiği dipnotların sonuna (A. Şeriati) ibaresi konulmuştur.

konusu yapılabiliyordu. Ne var ki çağdaş Fars Edebiyatını bile etkilemiş olan popüler edebiyat akımları hiçbir zaman gereken ilgiyi görmüyordu. Tarih felsefesi, sanat, estetik ve eleştiri tekniği gibi, edebiyat araştırmacısına yardımcı olacak temel disiplinler, fakültede ders olarak okutulmuyordu.

Şüphesiz bu eksiklikler, örnek alınan Tahran Üniversitesi'nin eksikliklerinden kaynaklanıyordu. Ayrıca söz konusu alanlarda uzman bilim adamlarının olmayışı bunun bir başka nedeniydi. İşte bizim şu anki çalışmalarımız bu eksiklikleri gidermeye yöneliktir. Bulunduğum çevrelerde bu tür çalışmalara katıldığım için kendimi bahtiyar kabul ediyorum. İran'da bu alana özgü araçlar olarak kabul edilen kitapların seçilmesi, çok muhterem hocaların faydalı rehberlikleri ile edebî kurulların oluşturulması ve özellikle bu çevrede hissedilen maneviyat ve takva faktörleri, programın eksikliğini fazlasıyla giderecektir.

Yukarıda değindiğim öğrencilerin önemli edebiyat akımlarıyla ilgili yeterli bir tanışıklığı yoktu. Zira bugüne kadar konuyla ilgili herhangi bir kitap yayınlanmış değildi. Klasik Doğu üslubuyla yazılmış olan, bedî, meânî ve beyan kitapları, edebî eserlerin eleştirisinde başvurulan yegâne kaynaklardı. Bu ülkenin edebiyata gönül vermiş kimseleri arasında bu gibi meselelerin konuşulması, bu tür şeylerle uğraşanların sayısının artması gerektiğini düşünüyordum. Hocalarımın rehberliğinde bu kitaptan bazı bölümleri tercüme edebileceğimi; ilgili bölümlerde Fars edebiyatından örnekler vermek suretiyle kitabı dipnotlarla zenginleştirebileceğimi söyledim. Ne var ki birtakım sıkıntıların peşimi bıraktığı yoktu: Metne fazla aşina olmayışım, Meşhet'te yaşadığım birtakım zorluklarla birleşince, başlangıçta karar verdiğim bu işi sona erdiremedim. Ancak kitabın çok az bir bölümünü tercüme edebildim.

Metinlerin tercümesi kolay değildi. İfade edilmesi zor olan ince anlamların dışında, çok basit konularda bile anlaşılmayı zorlaştıran kapalı ve zor cümleler vardı. Bu bazı yazarların, özellikle de araştırmacı yazarların dûçâr olduğu bir hastalıktı.

Tercüme esnasında bana zor gelen, hatta bazen beni ümitsizliğe düşüren hususlardan birisi de, yazarın yabancı isim ve kavramları Arap harfleriyle yazması ya da Arapça'ya yakın anlamlar vermesidir. Özellikle mütercimde başarı ümidi dahi bırakmayan bu ifadelerin tercümesinde çok zorlanıyordum. Meselâ orijinal metinde geçen bir kelime üzerinde bir müddet düşündükten sonra -ki bu normal olmayan bir şey değildir- bu kelimeyi "Atîl!" olarak okuyordum. Ama daha sonra bu şahsın adının "Othello" olduğunu öğrendim! Kendi alanında uzman olan ve bu alana hakim olan yazarın, edebiyat ve sanata gönül verenler için yararlı bir eser kaleme aldığını burada söylemek zorundayım. Dilimizde bu tür çalışmaların yeni olması, parça bölük yazılar dışında, metodolojik ve bilimsel bir edebiyat eleştirisi kitabının yazılmamış olması, bu kitabın önemini ortaya koymaktadır. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere kitap, eleştiri sanatıyla ilgili kapsamlı bilgiler vermeyi amaçlamaktadır. Kitabın, edebiyat bölümü öğrencilerine faydalı olacağı düşüncesindeyim.

Ali Şeriati

Meşhed Edebiyat Fakültesi Öğrencisi

Hordadmah (1958).

On Yıl Önce

Öğrencisi olmakla gurur duyduğum saygıdeğer hocam Dr. Feyyaz bana, *Fi'n-Nakd ve'l-Edeb* (Edebiyat ve Eleştiriye Dair) adlı bir kitap verme lütfunda bulunmuşlardı. Kitabın yazarı Dr. Muhammed Mendur'un edebiyat eleştirisi alanındaki çalışmalarından övgüyle söz ederek, benden kitabı tercüme etmemi istediler. İşte önünüzde duran bu kitap on yıl önce tercüme edilmiş bir kitaptır. Birkaç yıl İran dışında bulunmuş olmam, daha sonra asıl metnin kaybolması ve diğer zorluklar, kitabın yayınını bugüne kadar geciktiren sebeplerdendir.

Ünlü yazarlardan ve güçlü Arap edebiyatçılarından olan Dr. Mendur'un eleştiri alanında da önemli eserleri vardır. Edebî derinliği, Arap ve Avrupa, özellikle de Fransız edebiyatını çok iyi bilmesi, yazarın eleştiri ve edebiyat alanındaki araştırmalarına büyük bir zenginlik ve papülarite kazandırmıştır. Dünyada en zengin edebiyat sermayedarlarından sayılan ve edebî eserlere özellikle şiir şaheserlerine sahip olmasıyla övünen biz Farsça konuşan topluluklar, bugün medenî dünyada belirgin ve önemli bir sanat olan, Sainte Beuve gibi bazı düşünürlerin inandığı üzere diğer insanî ilimler safında bağımsız bir disiplin olarak yer alan ve Avrupalıların uzun mesafeler katettiği "sanat ve edebiyat eleştirisi"nde biz daha yolun başında bulunmaktayız.

Son yıllarda İranlı sanatçı ve edebiyatçılar arasında bu eksiklikleri gidermeye yönelik çalışmalar yapıldığını ve adımlar atıldığını açıkça görmekteyiz. Fakat çoğu kez bu alanda da tıpkı diğer alanlarda, özellikle de sosyal, insanî ve kültürel alanlarda karşılaşılan eksiklikler göze çarpmaktadır. Bunun sebebi, düşünürlerin bu konuda da ikiye ayrılmış olmasıdır. Birinci grup Fars edebiyatının sanat ve metinlerini çok iyi bilen "çağdaş antikler"dir. Bunlar, bütün zenginlik ve önemine rağmen Avrupa edebiyatında gündeme gelen yüzlerce düşünce ve yeniliğe yabancıdırlar. Sanat, edebiyat, estetik ve edebî psikolojinin genel meseleleriyle ilgili çok önemli akımlardan habersizdirler. Kaçınılmaz olarak düşünceleri, geçmişin aynı dar gösteriş meydan-

larına hapsolmuştur. Yeni bir konum, yeni bir yol ve orjinal bir sözleri yoktur; olması da mümkün değildir. Bunun karşısında, Fars edebiyatına tamamen yabancı ve uzak olan "Hoşeng Henâvid"[15] tipi İranlılar yer alır. Bunlar sahip oldukları her şeyi Avrupa'ya borçludurlar. Tercüme düşünür, tercüme konuşur, tercüme değerlendirir, tercüme görüş belirtir ve tercüme analiz yaparlar. Hatta dindarlıkları da dinsizlikleri de tercümedir. Kısacası, kendi başlarına söyledikleri hiçbir şey yoktur. Doğru ya da yanlış, söyledikleri her şey, kelimenin tam anlamıyla yersiz, dilsiz, âhenksiz ve etkisizdir. Özellikle edebiyat ve eleştiri alanında "iki kültürlü" yazar, düşünür ve bilim adamlarının değeri ortaya çıkmaktadır. Dr. Mendur, bir yandan yerel bir öze, öte yandan evrensel bir bakış açısına sahip ve günümüz fikir adamlarını çok iyi bilen bir yazardır. Böyle insanlara çok ihtiyacımız vardır.

Kitabı önemli kılan bir diğer husus, bu alanda yazılan birçok eserin aksine, söz oyunları, lafazanlıklar, şifreler, abartılı uzak kinayeler, akıl tutulması ve soyut ifade çeşitliliğiyle süslenmemiş olmasıdır. Onun metodu eğitici, öğretici ve mantıklıdır. Kitabı dikkatli bir şekilde okuyan kimse edebiyat ve eleştiriyle ilgili temel konulara, ekol ve şahsiyetlere ilişkin önemli bilgiler edinebilir. Sanırım buna, günümüz toplumunda yaşayan sanatçı ve edebiyatçıların çok ihtiyacı vardır. Elinizdeki kitap, bu alanda küçük de olsa bir katkı sağlarsa boşuna yayınlanmış sayılmayacaktır.

Farsça'da, bu alanda yapılmış iki çalışma bulunmaktadır: Birisi Dr. Suretger'in *Sohen Sencî* (Söz Tenkidi) adlı kitabı, diğeri sayın Dr. Zerrinkub'un yazdığı *Nakd-i Edebî* (Edebî Tenkit) adlı çalışmasıdır. *Sohen Sencî*, bu alanda yazılmış ilk kitap olmakla birlikte, telifinde tamamen yazarın İngiliz bakış açısına eşlik eden bir acelecilik göze çarpmaktadır. Öyle ki eserde Müslümanların ve Fransızların tenkitleri tamamen ihmal edilmiştir.

[15] Hoşeng Henavid: Merhum Dr. Şadıman'ın, "Batı Medeniyetinin Hakimiyeti" adlı kitabındaki, (aşırı Batı hayranı) tiplerden biridir.

Edebiyat ve Eleştiriye Dair adlı bu kitap, okuyucuların söz konusu iki esere başvurma ihtiyaçlarını tamamen ortadan kaldırmasa da onların eksikliğini büyük ölçüde giderebilecektir. Çünkü her iki yazarın tesadüfen değinmediği ya da yeterli bir şekilde analiz edemediği konularda Dr. Mendur, açıklayıcı ve detaylı bilgiler vermiştir. Ayrıca konuların dizilişinde, eğitim ve öğretime uygun hale getirilişinde hayli titizlik gösterilmiştir. Özetle, aynı konuda yazılmış olmalarına rağmen her üç kitap da birbirini tekrar etmeyip tamamlamakta; hiçbirisi okuyucunun diğerini okuma ihtiyacını ortadan kaldırmamaktadır.

A. Şeriati

Meşhed, Abanmah, 1967

Giriş

Allah, insanı balçıktan[16] yarattı. Sonra ona kendi ruhundan üfledi. Onu kendi suretinde var etti[17] ve ona isimleri öğretti. Allah, emaneti göklere ve yere sundu fakat onlar bunu üstlenmekten kaçındılar. İnsan ise bu emaneti üzerine aldı. Sonra da Allah meleklere, Adem'in önünde saygıyla eğilmelerini emretti.[18] Bu insanın yüzünü sürekli olarak üzüntü halesi kaplamıştır. Tarihin ilk günlerinden beri ne zaman kendi başına düşünmek için bir yığın hayat meşgalesinden kaçıp inzivaya çekilse bakışlarını bir karamsarlık bulutu kaplamış ve yüzünü ıstırap dalgaları bürümüştür. Çünkü o, kendisini bu âlemden daima daha fazla bulmakta ve var olanın kendisine yetmediğini görmektedir. Duygusu bu varlık sınırını aşmakta, mevcut dünyanın sınırları son bulsa da o, sonsuzluğu kucaklayıncaya kadar devam etmektedir.

İşte o zaman bu harap beldenin çehresinde kendi samimî fıtratı ve berrak özüne yabancı olan, onun alışma ve bağlanma ümidini söndüren bir şeyler görmektedir. Bu hal, vicdanının derinliklerinde yalnızlık duygusu uyandırmaktadır. Aşağılık, beyinsiz ve kendisine yabancı tabiatın, örtüsünü yüzüne çektiğini ve yokluğunda onu da varlığıyla kirlettiğini acılı bir şekilde fark edince tabiattan da kendi varlığından da bıkar. Bu evrendeki yalnızlık duygusu ve kendisiyle aynı kaderi paylaşan bu dünyaya yabancılıktan usanması, ona vatanı ve akrabalığı hatırlatır. İşte bu nedenle insanın en köklü ilkel insanın beyninde şekillenen ilk ham ve müphem anlayışlar dahil, adı ve şekli dillere ve kabilelere göre değişse bile bir "aşağı âlem" ve "yüce âlem" düşüncesinin her yerde ve her zaman bulunması boşuna değildir. Buradaki kararsızlık, oraya olan tutku, ona yaklaşıp dokunmak için gösterilen arzu ve çaba, tarihin başlangıcından günümüze

[16] Hamein mesnun: (15/Hicr Suresi 26, 28, 33)

[17] Allah'ın insanı kendi suretinde yarattığına dair hadisler vardır. Ayrıca Tevrat'ta bu anlama gelen ayetlerin bulunduğunu da biliyoruz.

[18] Kur'an'da insanın yaratılışı ile ilgili ayetler.

dek manevî hayatının toplamı olan en heyecanlı ruhsal telaş ve çırpınışları meydana getirmiştir.

Tarih kalesinin tepesine çıktığımızda "o yöne" giden bir yol bulabilmek için çırpınıp duran insanın elini göğe kaldırdığını ve gözlerini güneşe diktiğini yahut ateşin gizemli ve kararsız alevleri karşısına geçerek onu şaşkınlıkla seyrettiğini, kurtuluş arzusunu ve dua neşesini tüm içtenliğiyle terennüm ettiğini görürüz. Çünkü o, her üçünün çehresinde de o diyarın şüphelere bürünmüş esrarından bir işaret okumaktadır. Onların varlığında bu hanenin kör ve sıkıcı doğasına yabancı bir aydınlık görmektedir. Bu soğuk ve karanlık binaya başka bir âlemin gölgesinin düştüğünü hissetmektedir.

O bilinmez ülkenin basık ve tuhaf göğü altında kendisini tutsak gören kayıp insanı, var olduğuna inandığı yitik cennetini bulmak için geçmişe ait olup da üzerinde iz bırakan her unsurun önünde serserice yalvarmakta ve arayışının beyhude olduğunu fark ettiğinde, o "nerede olduğunu bilmiyorum" inancını sarsmadan başka işaretlerin peşine düşmektedir. Bu gurbet tutsağı, hiçbir zaman unutulmayacak o yorulma bilmez koşuşturmalar ve yürek paralayan feryatlar arasında dışarıya açılan bir delik keşfedebilmek için hâlâ bu evrenin duvarlarını eliyle yoklamaktadır.[19]

Verilen çelişkili cevaplar, farklı tezahürlerin oluşu, iki istek arasındaki birliği ortadan kaldırıcı nitelikte değildir. Gılgamış'ın Sümer göğü altındaki perişan ve acılı haykırışları, Buda'nın karmadan kurtulup "nirvana"ya ulaşmak için gösterdiği eziyetli çabalar, Ali'nin Medine hurmalıklarının sessiz gecelerindeki dertli inlemeleri, Sartre ve Camus'un dünyanın aptallık ve anlamsızlığından dolayı isyana ve ümitsizliğe kapılması; bütün bunlar,

[19] Fetiş, tabu, totem, mana, put, yıldız, ay, güneş, ateş ve tür tanrılarına iman, ruhlara tapma, cennet, cehennem, ahiret, fizikötesi alem.... Bunların hepsi de insanın yaşam tarihinin ilk aşamalarından bu yana "görünmeyen" sırra, öte dünyaya, ne ve nerede olduğunu bilmediği bir şeye, "bu olmayan"a, tek kelimeyle "gayb"a ulaşmak için gösterdiği coşkulu çabaların bir ifadesidir.

kendisini yerkürede yabancı ve yalnız, bu kubbenin altında mahpus hisseden ve buranın kendi evi olmadığını anlayan muzdarip insan ruhunun değişik tecellileridir.

İnsan niçin, gündelik gürültülerden uzaklaşıp kendisi ve bu dünya üzerinde düşünmeye başladığında ve derin düşüncelere, uğultulu ıstıraplara ve yüksek hayallere daldığında niçin gönlüne dert pençe atar ve canına bilinmez bir kederin gölgesi düşer? Neşe ve mutluluktan uzak, kederli ve yapayalnız bir halde oturur, başını elleri arasına alıp gözleri yaşlı kendi kendine konuşur? Aksine, niçin bu dünyanın rezil ve aşağılık ortamına yaklaştıkça el çırpıp oynar, çocuklar gibi sevinir ve bir kuş gibi uçar. Neden derinlik, ruh yüceliği ve düşünce hüzünle anılırken aptallık, alçaklık ve değersizlik neşeyle birlikte anılır? Neden Aristo'dan beri sanatla ilgili yazılı kural, derin ve ciddi olanın üzgün,[20] yüzeysel ve değersiz olanın neşeli ve mutlu olacağı şeklindedir? Niçin insanlar ve "daha insan" olanlar, kasıtlı olarak hüzün verici sanat eserlerine ilgi göstermekte ve kederden hoşlanmaktadırlar? Yoksa bunun nedeni, üzüntünün daha üstün ve daha şuurlu bir ruhsal tecelli olması sebebiyle evrenin darlık ve yoksulluğunu daha çok hissediyor olması mıdır? Neden sarhoşluk ve baygınlığı sevmektedirler? Bunun sebebi, ancak bu durumdayken hayatın gerektirdiği şeylerle olan çoğu bağlarının kopması ve varlığın ağır yükünün, ruhun omuzlarından inmesi ve "oluş"un üzücü ve boğucu baskısının hafiflemesi[21] ve sadece bu ağırlıksız anlarda gurbetin acı hatırasının unutuluyor ve "varlığın" çirkin yüzünün gözden kayboluyor olması değil midir? Büyük ruhların, derinlikli gönüllerin, hüzünden, hazandan, sessizlikten ve gurub vaktinden hoşlanmaları nasıl açıklanabilir? Onun nedeni bu durum ve zamanlarda insanın

[20] Burada hüzün verici olan her şeyin derinlikli ve ciddi bir anlam içeriğine sahip olduğunu söylemek istemiyorum. Ancak ciddi ve derin anlama sahip olan her şeyin hüzün verici olduğu da ortadadır.

[21] Mevlana'ya göre sarhoşluk zevki, insanın ruhuna ağır baskı yapan "özgürlük ve seçme" yükünü unutmasından kaynaklanmaktadır.

kendisini alevin bitiş sınırına daha yakın olarak hissediyor olması değil midir?

İnsan, varlığının derinliklerinde hep, mutlak olanı, sonsuzu, ebediyyet ve ezeliyyeti, aydınlığı, zamansızlığı, mekânsızlığı sınırsızlığı ve renksizliği, mutlak soyutlamayı, kutsalı, mutlak özgürlüğü, "ilk başlangıç"ı ve "son bitiş"i, mutlak erek'i, mutlak kemâl'i, en doğru mutluluğu, mutlak hakikati, "yakîn olan"ı, aşkı, güzelliği, mutlak iyiyi, en güzel olanı, en temiz olanı arzulamaktadır. Bu ben, kendi sahip olduğu doğruluğu ve iyiliği, öte ve aşkın olanla akraba olarak görmekte ve O'na muhtaç olduğunu düşünmektedir. Göreceli, sınırlı, arızî, vasat, şartlı, kötü ve sıkıntılı, gönüllere soğuk ve karanlık gelen, zamanın ve mekânın zavallı bir kölesi durumunda olan, eksikliğe ve ölüme mahkûm olan bu dünya, insanın yücelerden uçan ruhunun heyecanlı ülkülerinin yabancısı olduğu bir yerdir. Öyleyse bu anlamlar insanın gönlüne nereden atılmaktadır? İnsan ruhunun derinliklerinden durmaksızın fışkıran hayret verici bu gaybî çeşmeler nereden kaynaklanmaktadırlar? Susuzluktan bîtâp düşmüş olan ruh, aldatıcı seraptan başka bir şeyin bulunmadığı çölde yolunu kaybetmiştir.

Kötümserlik, merak, isyan ve kaçma tutkusu... Başlangıçtan beri bu "toprak zindan"ın doğasına yerleşmiştir. Acılar vicdanların derinliklerinde yer edinmiştir. İşte böylesine gizemli bir yapıdan, maddî olmayan ve her zaman insanın ayrılmaz parçası olan hayret verici bir fenomenin meydana geldiğini görüyoruz.

Din, İrfan ve Sanat

Din; insanın, kendi "varlık karışmış" yapısını temizlemek, "topraktan Tanrı'ya gitmek," "dünya"[22] olarak gördüğü doğaya ve

[22] "Dünya" ve "uhrâ", birbirine komşu olan belli bir coğrafî iklimin adı olarak değil, iki karşıt sıfat anlamında kullanılmaktadır. Kötü, eksik, çirkin; yücelik, ruh ve anlamdan yoksun ve değersiz olan her şey "dünya" iken; iyi, güzel, ebedî; yücelik, hakikat ve anlamla dolu olan her şey "uhrâ"dır. "Yakîn" olan, elden arta kalan, nazil olan ve "faydalı olan" ne varsa hepsi dünyadır. Üstün olan, "uzak" olan, öte olan, yüce ve değerli olan ne varsa, o da "uhrâ"dır.

hayata kutsallık[23] boyutu eklemek ve onu “uhrevî” yapmak için gösterdiği çabaların tümüdür. Çünkü kutsal -Durkheim’in deyişiyle- dinin en ayırıcı vasıflarındandır.

İrfan, burada kendisini yabancı hisseden ve bir kafeste esir kalmış, bitkin bir halde kendisini duvardan duvara çarpan, uçmak için sabırsızlanan, sevimli vatanında esaretine sebep olan ve kendi kendini örten varlığını ortadan kaldırmak için çabalayan insandaki fıtrî sıcaklığın dışa vurumudur. Sanat, var olanla doymayan, varlığı “az”, soğuk, çirkin; hatta Sartre’nin deyişiyle, “aptal”(!) bulan, varlığın anlamdan ve ruhtan yoksun olduğunu düşünen bir ruhun tecellî etmesinden ibarettir. Bu ruh, acı ve ıstırap duymaktadır; yükseklerde uçan bir gönüle sahiptir; büyük düşünceleri vardır; anlamlı, duygulu ve bilgilidir. Bu haliyle, tasasız, ruhsuz, adî ve kuru halk kütlesinin içinde bulunmak durumundadır. Herkesi kendisine yabancı olarak görmektedir: Yer, gök ve ikisi arasında bulunan her şey ona yabancıdır.

İşte varlıktan ve hayattan rahatsızlık duyan böyle bir bakış açısının ürünü olan sanat, varlığı olgunlaştırmak için olması gerekene yaklaştırmaya ve bu evrene sahip olmadığı şeyleri vermeye çalışır.

Gurbetten sılaya giden yolda insana rehberlik eden ve onu gerçeklikten uzaklaştırıp hakikate yaklaştıran din ve irfanın yolu buradan itibaren, sanattan farklı bir yöne doğru uzanır. Din ve irfan, buradaki sabırsızlığı ve “burada olmayan bir yer”e kaçış arzusunu dile getirme felsefesi iken, sanat burada kalma felsefesidir. Ancak sanat buranın kalma yeri olmadığını bildiği için burayı oradaki evi, vatanı ve hayatından kalan düşünce ve hatıralarla süslemeye ve o tanıdık güzel gayp diyarının dil, ses, şekil ve renklerini sanatsal faaliyetlerle, bu yabancı ve çirkin şehadet aleminde taklit etmeye çalışır. İşte bundan dolayı sanat, Aristo’nun dediği gibi dramdır (taklit). Ama onun dediğinin ak-

[23] İnsanın tarihsel yaşamının ilk günlerinden beri ruhunda ve düşüncesinde kutsal (sacre) kavramının görülmüş olmasının ve sürekli olarak insanı kendi peşinden sürüklemesinin sebebi nedir?

sine, tabiatın değil, tabiatı kendisine göre süsleyeceği tabiat ötesinin taklididir. Din adamı ve arif gibi sanatçı da dünyanın yüzünü kendisine yabancı bulmaktadır. Ancak sanatçı onların tersine, bilinen bir imgeye sahip olmadığından aşk ve güzelliğin kaynağı olan "gizli güzel"in yol göstericiliğinde kendi yaratıcı gücüyle, birlikte yaşamaya mahkum olduğu bu yabancının yüzünü bilinen bir renge boyar ve zindanını kendi evi gibi süsler. Bu nedenle sanat, Tanrı'nın yaratma tecellisi olan bu varlığın sürdürülmesinde insanın yaratıcı içgüdüsünün tecellisidir. O bununla evrende hissettiği eksikliği gidermeye çalışır. Böylece kendisi için yapılmamış olan bu sarayda yaşadığı sıkıntı ve acıları hafifletmekte ve bu gurbette yabancı kalabalıklara karışarak birlikte yaşamaya katlanmaktadır.[24]

Sanat gibi sanayi de insanın yaratıcı içgüdüsünün tecellisidir. Ama sanatın aksine sanayi, varolandan hoşnutsuzluk, yabancılık ve ıstırap duygusundan değil, var olana daha çok yaklaşma ve alışma isteğinden kaynaklanır. Sanayinin amacı kurtuluş değil, daha fazla esarettir. Sanat insanı doğada olmayandan hissedar etmek isterken sanayi doğada olandan daha çok faydalandırmak ister. Sanat, taklit ve eğlence gibi en düşük aşamaları dahil, özellikle müzik ve şiir olabildiğince üstün ve güçlü olan en yüce türlerinde bile dünyanın eksikliğinden sızlanan insanın rahatsızlığının bir dışa vurumu veya bu eksikliği tamamlamaya yönelik bir yaratıcılık eylemidir.[25] Bu yüzden din ve irfan bu zindandan dışarıya açılan bir "kapı", sanat ise "pencere"dir.

[24] Burada sanatla ilgili iki meselede henüz bir çözüme ulaşılamadığı görülmektedir. Birincisi, sanat ve sanatçının sorumluluğuyla ilgilidir. Sanatın böyle bir sorumluluğu var mıdır? Varsa bu nedir? Diğer bir mesele de, sanatın sanat için mi, yoksa toplum için mi yapılması gerektiği sorusudur. Sanatla ilgili gündeme gelen bu tür sorularla ilgili yapılan ispatlamalar, sadece bu soruya açık bir cevap teşkil etmekle kalmayıp aynı zamanda "sanat sanat içindir" cümlesinin kof anlamını, "sanat toplum içindir" cümlesinden sadır olan karmaşık anlamları ve birbiriyle çelişki arz eden muhtelif görüşleri de açıklığa kavuşturacaktır.

[25] Buna göre sanatın iki işlevi vardır: Açıklama ve yaratma.

Genelde sanatın öz ve ölçütünün güzellik, amacının ise güzellikleri sergilemek olduğu söylenir. Bu söz, gerçek öyle olmasına rağmen, tamamen geçersiz sayılmasa bile biraz kapalı ve yüzeyseldir. Halbuki güzellik de sanatçının, ondan mahrum olan bu dünyada yarattığı bir sanat eseridir. Aslında bu gül, güzel değildir. Tıpkı ressamın onun resmini çizmesi, şairin aşk oyunu ve vefasızlığını dile getirmesi, müzisyenin ezgisini seslendirmesi gibi ben onun güzelliğini yaratırım.

Fecrin ilahî masumluğunda, suların büyülü şırıltısında, seherin mesaj getiren nesiminde, gün batımının safkan gözlerinde, bülbülün semavî nağmelerinde, sessiz bahçelerin sokak başlarındaki gece yarısı yalnızlığında, aşk ateşinden yorgun düşmüş göz kapağında, ay ile gölün masum kucaklaşmasında, tebessümde, mehtapta, akşamın alaca karanlığında, rüzgarın yüksek dallı Mağrip kavakları üzerindeki gizli oynaşması ve hışırtısında, ufukta, şafakta ve bizi kendimizden geçiren her şeyde, hatta çatlaklarında akşamdan kalma ezik et dolu "et döveceği"nde aynı ölçüde derinlik, anlam, sır ve güzelliğin saklı olduğunu kim bilmez?

İşte gerçeğin aksine dünyasının böyle olmasını isteyen bu çaresiz insandır. O kendisini bu kötü, çirkin, boğucu ve sefalete düşmüş sarayda tutsak görür ve bu sanat aldatmacasıyla onu kendisi gibi bir "yarı tanrı"ya yaraşır bir saray şeklinde dizayn eder.[26] Bundan dolayı sanat, bütün çeşit ve aşamalarında bu

[26] Burada sanatın, niçin daima dinin ya da aristokrasinin tekelinde geliştiğine ilişkin sorular da cevaplanmış olmaktadır. Din-sanat dostluğu, her ikisinin de ortak bir dile ve endişeye sahip oluşu ve birbirlerine akraba olmalarından kaynaklanır. Sanatın aristokrat sınıfının kucağında büyümesi meselesine gelince, bunun sebebi bu dünyada "var olan"a sahip olan zenginlerin, ondan aldıkları pay oranında var olanın eksikliğini, yanlış bir şekilde olsa da, daha fazla hissetmiş olmalarıdır. İşte sanat böyle bir duygunun ürünüdür. Ancak dünyada "var olan" şeylere sahip olmayan ve geçimliklerinin temini için durmadan çalışmak zorunda kalan kimseler dünyanın "fakir" değil, zengin olduğuna inanırlar. Aslında bunlar dünyanın değil, kendi fakirliklerini hissederler. Sınıflar psikolojisi; Avrupa ve Amerika'daki sıkıntılarla Afrika ve Asya'daki karşılaştırılması; işçi ve köylülerin realist ve maddî arzularıyla, kapitalist ve burjuva sınıfının idealist arzularının karşılaştırılması, meselesinin daha fazla aydınlığa kavuşmasına sebep olacaktır.

"yarı toprak, yarı tanrı" varlığın ve bu iki sonsuz ve iki tezat toplamının hüznünün yansımasıdır. Acı, keder, aşk, endişe ve mutsuzluk, bir başı bu maddenin kokuşmuş çamurunda gizli, öteki başı yaratılışın sınırından geçen zaman ve mekan adlı o iki basık ve boğucu zindanı birbirine çarpıp yüksek edebiyat göğü, yüce melekût zirvesi üzerinde öğüten böyle bir düalist yapının ayrılmaz unsurudur. Orada kelimeler kasıp kavurur, hayal yarı yoldan döner ve cennetten yeryüzüne fırlatılmış olan Âdemoğullarının yaratma aracı olan sanat, bu çirkin ve solgun dünyayı kendisine yaraşır bir yer olan cennet gibi süslemeye çalışır. ! nsan tıpkı ilk hayatında olduğu gibi mahkumiyetini geçirdiği bu sürgün hayatında da şiir ile düşünüp söyler, müzik ile işitir, dans ile yürür, resim ile görür, halsiz ve mecalsiz tabiattaki her şeye teşbih gözüyle ruh üfler, istiare yeteneğiyle ona sahip olmadığı özellikleri kazandırır, kinaye ve sembol diliyle bu evrenin öğeleri olan kelimelerden onların sahip olmadığı fakat kendisinin istediği anlamları çekip çıkarır. Mecazın büyülü parmağıyla ölü, ahmak, dilsiz ve yabancı komşuları olan nesnelere hayat, şuur, dil ve tanışıklık verir. Unsurlardan oluşmuş birer kütle olan yer ve göğün çehresini cana yakınlık, anlam, duygu ve akrabalık ile boyar.[27]

Çünkü tabiatın ve içindekilerin hiçbir zaman kendisine dert ortağı olduğunu görmez. Oysa yakınlık ve acıyı paylaşma, insan ruhunun en çok ihtiyaç duyduğu şeydir. Bir yaz gecesinin berrak, yıldızlı ve sakin göğü rahat ve gamsızdır. Tintoret'nin muzdarip ve tutsak ruhu mavi değil, sarı, muzdarip ve tutsak bir gökyüzü ister. Bu evrenin acıyı ilham eden sarı bir göğü olmadığı için Tintoret, "Cella Cetta"nın doruğunda sarı bir gök yaratır. Picasso'nun, sanatı, doğayı taklit kıskacından kurtarmak için gösterdiği çabalar, her sanatın özünde yer alan isyan duygusunun açık bir göstergesi olup kendi yüce ihtiyaçları karşısın-

[27] İşte bu noktada sanatı, belli yasa, ilke ve kalıplarla açıklama çabalarının anlamsız olduğu ortaya çıkmış olmaktadır. Sanat için kurallar koymak o kadar gülünç olurdu ki gamlanmak ve kızmak için konulan kurallar onlardan daha anlamlı olurdu.

da tabiatın eksikliğini dertli olarak hissettiği ruhsal acının dışa vurumudur. Sartre'ın deyişiyle "Picasso, kibrit kutusundan, şeklini bozmaksızın bir yarasa yapmaya çalışıyordu."[28] Niçin? Çünkü tabiat, iki zıddı bir araya getirmekten âcizdir. İşte insan, tabiatın bu acizliğine tahammül etmek istemiyor. İradesiz ve duygusuz sabahın bilinçsizce ortaya çıkışı, tüm evrenin kendisiyle birlikte düşünmesi ve varlığın duygulanması gerektiğine inanan şairin ruhunu tatmin etmeye yetmez. Şair, ufukların gerisinden ansızın cesur bir kahraman gibi şafağın karnına vurmak ve yarının kaynayan altın renkli pınarını kirli meydan üzerinde bu çölün dün gecesine açmak için hançerini çekip kara gecenin boynunu uçurmak ister. Tabiatın böyle bir sabahı olmadığına göre şair bunu kendisi yaratacaktır:

"Sabah feleğin kınından sıyırdı hançerini" (Hakanî)

Şimdi Leonardo da Vinci'nin durumunu soracaksınız. Mona Lisa'nın dudaklarında tebessüm zaten vardı. Ressam sadece doğada var olan şeyi teklit etmiştir. İşin ilginç yanı, tabiatın eksikliği burada daha açık bir şekilde görülmektedir. Tabiat, bir kadının dudaklarındaki sevecen, hoş ve gizemli bir hüzünle karışık, anlamlı ve tutkulu bir tebessümü göstermiştir ama Vinci bu tebessümü tuvalin üzerine çizmiştir. Ne kadar sıcak! Tabiatın yoksun olduğu şey de zaten budur.

Bir kadın vücudunun fısıltısını, bir bakışın konuşkan suskunluğunu, bir mabedin ruhanî ululuğunu, bir avuç boya ve bir parça kumaşa kazandıran bir ressam orijinal bir şey yaratmış sayılmaz mı?

Balçık ile ilâhî ruh arasındaki farklı derecelerde bulunan insanlar gibi sanat da yeryüzünden uzaklaştıkça "Kim daha insan olursa daha dertli olur." düsturunda olduğu gibi hasret ve ıstırabın daha çok gerçek tecelligâhı olurlar. Diyeceksiniz ki: Peki, sanat dünyasında, var olandan daha kötü olup da sanat için gösterdiğimiz aşkın yola rağmen okunmayan eserler var mıdır?

[28] Sartre, "Şiir nedir". Bu yazı Farsça'ya tarafımdan çevrilmiştir. (Paris, 1961)

Evet, okuyorlar. Eğer bu eserler, gerçekten var olandan daha iyi değil, kötü ve kusurlu iseler, buradaki ihtilaf, usülcülerin ifadesiyle, ölçüt üzerinde değil, kavram üzerindedir. Çünkü olduğundan daha kötü ve tiksindirici bir şekilde süslenen kadınla, sanat hilesine başvurarak kaş, göz, dudak ve endamında gerçekte olmayan çekici güzellikler yaratan kadın aynı duygu ve amacı taşır. Bu noktada biz, sanatsal yaratıcılıktaki başarı ve başarısızlık ve eleştirinin özel alanına giren değer, neden, etken, şekil ve derece belirleme adlı farklı bir meseleyle karşı karşıya gelmiş bulunmaktayız.

Sanat, din ve irfan arasındaki yakın ilişkiye tarih de tanıklık etmektedir. Sanatlar bu dünyanın en mistik ve en dinî olgularıdır. Din ve irfanın kucağında doğmuş olup bu iki memeden süt emmişlerdir. Her sanat bir miraç ya da miraç arzusudur. Sanatçının varlık yükü hafifledikçe Sidretülmüntehâ'sı yeryüzünden daha da uzaklaşır metafizik âlemin aydınlık, sıcaklık, kutsallık ve güzelliğini daha çok hisseder. Sanatçı, gerçeğin soğuk ve çirkin yüzünü sanat sayesinde hakikatin güzellikleriyle süsler.[29] Sanat, maveradan söz etmek, olmayan fakat olması gerekeni açıklamaktır. İşte müziğin Müslümanlar tarafından sergilenen tüm olumsuz tutumlara rağmen İslam tasavvufunun dizinin dibinden ayrılmamasının sebebi budur. Aynı şey Fars kültür ve edebiyatının karmaşık yapısı için de geçerlidir. Kültür tarihimizde tasavvufun doğar doğmaz kendisini şiirin kucağına atmasının, daha güzel bir anlatımla, konuşmaya başlar başlamaz şiir söylemesinin başka bir sebebi olabilir mi? Bu dil birliği ve dert ortaklığı olan iki dostun buluşması, anlam yüklü Doğu maneviyat tarihinin en güzel ve en heyecanlı olgusudur. Çünkü

[29] Sanatın gerçeklikten ve "yaygın akıl"dan uzaklaştıkça güzelleşmesinin ve değerlenmesinin nedeni budur. Çünkü gerçeklik fakirdir; akıl ve düşünce bu dünyanın fakir vatandaşıdır. Sanat, insanın yeryüzünde her zaman kendisini gurbette hissetmesidir. Sanat, bu diyarın hakimi olan aklın otoritesine isyan etmektedir. Bu yüzden aklın yargısına, kendisi için belirlediği kurallara teslim olmamakta, boynuna mantığın yularını geçirmek isteyenlere isyan ederek esaret zincirlerini kırmaktadır.

gurbet acısının kararsızlaştırdığı irfan, bu âlemin diyalog dili olmayan ve yüce âlemin hafif kanatlı uçan melekleri olan şiirsel sözcüklerle şair Aimee Sezer'in deyişiyle, "düşünce dalgalarının varlık sahiline çarpma seslerinden ibaret olan kendine özgü müzik işaretleriyle bitkin ruhun bu sürgün yerinin sağır ve dilsiz kalesinden uçuşunu kolaylaştırmaktadır.

Dr. Ali Şeriati

I. Bölüm:

Edebiyat Eleştirisi ve Tarihi

Edebiyat eleştirisi, tarihsel olarak edebiyattan öncedir. Hiç şüphesiz edebiyatçı bizzat eleştirmendir. Çünkü cahiliye devrinde Arap şairlerin aynı zamanda şiir eleştirisi yaptıklarını biliyoruz. Hatta tarihî kaynaklara göre dâhîler için, şairlerin eserlerini eleştirecekleri çadırlar kuruluyordu. Eski Yunan'da da ilk eleştirmen olan Aristophanes,[30] tiyatro yazarı bir şairdir. O, "Kurbağalar" adlı tiyatro eserini sırf üç trajedi şairi "Aechyle",[31] "Sophokles"[32] ve "Eurupides"i[33] eleştirmek için yazmıştır.

Buna dayanarak eleştirinin, edebiyat tarihinden önce ve edebî eserlerle eş zamanlı olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Şairler en eski eleştirmenler olarak kabul edilmektedir.[34]

Ancak edebiyat tarihi, genel olarak her milletin ortalıkta dolaşan edebî miraslarının tarih elbisesine bürünmesiyle birlikte ortaya çıkar.

Her ne kadar edebiyat tarihinin esaslarından biri eleştiri olsa da ikisinin aynı şey olduğunu sanmamak gerekir. Bütün dillerde İn-

[30]Aristophanes (M.Ö. 450-386): En meşhur Yunan komedi şairidir. On bir komedi eseri vardır. Bunlar, aristokrat bir bakış açısıyla yazılmış siyasî ve felsefî risaleler içermektedir. "Bulutlar" adlı komedisinde Sokrates'e düşmanca saldırmıştır.

[31] Aechyle (M.Ö. 525-454): Yunan trajedisinin babası. Aynı zamanda, dünyanın en büyük şair ve felsefî düşünürlerindendir. Bazı şiirlerinin bestelendiği bilinmektedir. İranlılara karşı yapılan Maraton ve Selamin savaşlarına katılmıştır. "İranlılar", "Zincire Bağlı Promethe" ve "Akhamenon" onun seçkin eserlerinden sayılır.

[32] Sophokles: M.Ö. 5. yüzyılda yaşamış Yunanlı şâir. Trajedi sanatının en güzel örnekleri arasında yer alan yedi eser yazmıştır. Bu eserlerinde iş birliğinin önemine ilk kez dikkat çekmiştir. İnsan iradesine önem vermiş, trajedi dilini daha doğal ve daha yumuşak bir hale getirmiştir.

[33] Euripides (M.Ö. 480-404): Üçlü Yunan trajedi şairlerinin sonuncusudur. Frances adlı şair ve tiyatro yazarının gerçek modelidir.

[34] İran edebiyat tarihinde de bunun örneklerine rastlamak mümkündür. "Mu'cem ve Dört Makale" ve "Azer'in Ateşgedesi" gibi kitaplarda, bazı şâirlerin eleştiri sanatını kullandıklarını görüyoruz. (A. Şeriati)

giliz, Fransız ve Arap edebiyatı gibi çeşitli edebiyatların tarihini ihtiva eden kitaplar vardır. Arap edebiyatı tarihi ile diğer milletlerin edebiyat tarihleri arasında birçok farkın bulunması, üzerinde durulması gereken bir husustur. Çünkü Arap edebiyat tarihini inceleyen birisi maalesef orada teknik şiir ve nesirden başka bir şey bulamaz. Son yıllarda yazılan edebiyat tarihi kitapları bile filozof ve tarihçilerle tanışmamış, yine sadece teknik şiir ve nesrin serüveniyle yetinmişlerdir. Bunlar da daha çok, düşünce ve duygudan yoksun ve kelime oyunlarıyla ilgili sahnelerden ibaret olan yaygın "resâil", "makâmat" ve "emsâl" tarzı eserlerle sınırlı kalmıştır. Halbuki Avrupa edebiyat tarihi böyle değildir. Tarih, felsefe ve sosyoloji yanında tarihçi, filozof ve sosyolog biyografileriyle ilgili de zengin bölümler içermektedir.[35]

Edebiyat tarihini ister Arap edebiyat tarihi kitaplarının dar çerçevesine sıkıştıralım isterse Avrupalılar gibi geniş anlamda ele alalım, her halükarda onu eleştiriden ayrı tutmak zorundayız. Bu noktanın aydınlatılması için edebiyat tarihi ve eleştiriyi ta-

[35] Bizim edebiyat kitaplarımız da aynı şekilde kuru ve dar kapsamlıdır. Ancak "Tezkire" türü kitaplar -ki edebiyat tarihini bunlara genellemek mümkün değildir- dışında çağdaş edebiyat tarihi kitapları da yazmışlardır. Onda şiddetle Avrupaî metodu taklit etmek istemişlerse de tüm güçleri ile Avrupa'yı taklit eden çağdaş edebiyat tarihi kitapları, yazarın adı ve künyesi, doğum yeriyle ilgili nispeten ayrıntılı bilgiler vermektedirler. Buna rağmen şâirlerin duygularından ve özelliklerinden hangi ekole bağlı olduklarından bahsetme gereği duymamışlardır. "Tezkire" üslubuyla, şâirlerin şiirlerinden birkaç örnek vermekle yetinmişlerdir. Tarihsel olarak bu eserlerde, genel tarihle edebiyat tarihinin farkını görmek mümkün değildir. Filozof ve bilginlerin farklı bir bölüm olarak ele alındığı yerlerde bile, bu kimselerin edebiyatla ilişkilerinden ve çağın edebiyat ruhundan söz edilmemiştir. Siyasal durum ve toplumsal meselelerle ilgili olarak herhangi bir tarihsel dönemden bahsederken, bunun edebiyat tarihiyle ilişkisi nadiren kurulmuştur. Bir dönemin ruhunu oluşturan çeşitli düşünceler birbirinden kopuk olarak verilmiştir. Dahası her nesri edebiyat eseri olarak gördüklerinden kaynaklanmalı ki hikâyelerin üzerinde çok durmuşlardır. *el-Ebniye Hakîkati'l-Edviye* türü kitapları dilbilim kitapları arasında saymak gerekir. Ancak bunlar, hiçbir zaman *Târihi Beyhakî ve Makamat-i Hamîdî* gibileriyle eşdeğer sayılmaz. Ayrıca edebiyat eserlerinin güncelleştirilmesinde tarihsel ve edebî eleştiriye fazla dikkat edilmediği dikkat çeken hususlar arasında yer almaktadır. (A. Şeriati)

nıtmamız ve her birinin metodunu açıklamamız gerekir. Edebiyat tarihi genel tarihin bir parçasıdır. Edebiyatın doğasına bağlı birkaç konu dışında genel olarak tarih usûlüne tâbidir.

Genel tarih, zaman tarafından kesilen ve günümüze bağlanmayan ve etkisi olmayan gerçeklerle ilgilenir. Ama tam tersine edebiyat, şu ana kadar süren bir geçmiştir.

Genel tarih, kitaplara emanet edilen ve kendilerinden haber olmaları itibariyle bahsedilen maddelerden ibarettir.[36] Edebiyat ise duygu ve düşünceyi harekete geçirmede kalıcı gücü olması sebebiyle birer ebedî ürün olan şiir ve nesir eserlerinden oluşur. Bu eserler, medenî milletlerin hayatının ayrılmaz parçalarıdır.[37] Çünkü matematiğin mantık ve düşünceyi beslemesi gibi bu eserler de zevk ve duyguya parlaklık ve incelik kazandırır.[38]

[36] Bence, yazarın bu tanımı kapsayıcı bir tanım olmaktan uzaktır. Yazar, edebiyat tarihine yer bulabilmek için böyle bir tanımı yapmak zorunda kalmıştır. Aksi takdirde tarihin tüm anlamlarını içerecek bir tanım yerine "sadece haber açısından" kaydının konulduğu bir tanım yapmak mümkün değildir. Ancak yazarın kullandığı "bahs" kelimesinin anlamını, tarihin tüm anlamlarını kapsayacak şekilde genişletirsek bunun mümkün olabileceğini söyleyebiliriz. Fakat söz konusu kelime bu kadar geniş bir anlama sahip değildir. Tanımda, tarihin ruhu tamamen unutulmuş durumdadır. Çünkü tarih, (yani bu ruhtan ve onunla ilgili olan meselelerden "bahs" etmek), sadece bu ruhun keşfedilmesi için var olan bir disiplindir. (A. Şeriati)

[37] Bu görüşte de aşırı bir hoşgörü sezilmektedir. Edebî eserlerin, "medenî milletlere özgü" olduğunu söylemek yerine, bunların, en eski tarih ve en köklü medeniyete sahip olan milletlere özgü olduğunu söylemek daha isabetlidir. Her ne kadar bunların günümüzde uygar olarak adlandırılması mümkün olmasa da Amerika, Çin, İran, Yunan ve Arap halkları gibi "uygar" sayılan halklar arasında yapılacak bir mukayese bu gerçeği daha açık bir şekilde ortaya koyacaktır. Edebiyat, bir milletin medeniyetinden çok olgunluğuna bağlıdır ve olgunluk, bir milletin tarih boyunca tattığı acı tatlı üründür. (A. Şeriati)

[38] Edebiyat eserlerinin mantık ve düşünceye bir katkısının olmadığını, sadece zevk ve duyguları beslediğini söylemek bence doğru bir tespit değildir. Çünkü bunlar insanda birbirinden bağımsız olarak bulunan güçler değildir. Bunlardan birinin beslenmesi, diğerinin beslenmesiyle aynı anlama gelir. (A. Şeriati)

Edebiyat tarihi ile genel tarih arasındaki fark, bu ilke ışığında açıklığa kavuşmuş olmaktadır. Ebediyat, insanî unsurlar bakımından tarihçiyi tahrik etmektedir. Bu, tarihçiyi taassup ve partizanlığa sürükleyen edebiyat açısından uygundur. Halbuki bu durum, genel tarihte tarihçiyi tehdit eden en büyük tehlikedir.[39]

Genel tarih ortak meselelerden bahsederken edebiyat tarihi bağımsız tikel olgularla ilgilenir. Her şeyden önce bir kitap veya yazarın inceleme konusu olan özel yanlarını tespit etmeye ve diğer ekol veya yazarlardan farkını açıklığa kavuşturmaya çalışır. Genel tarih ise genel devrim ve sosyal gelişmeler gibi sosyal ve ekonomik alandaki rejim ve değişimlerden söz eder.

Ayrıca edebiyat tarihi, incelemeye, konu olan yazarın kişiliğinden hep onun ayırıcı vasıflarını aydınlatacak şekilde bahseder.

Bundan dolayı yazarlar, ya geçmiş bir akımın hatırası yahut şu andaki bir kaynaktır. Şu ana kadar süren "geçmiş" ve geleceğe uzanan "şimdi"den oluşan bu iki ilke, genellikle herkesin aslî özüne yataklık eden beşerî şahsiyeti oluşturmaktadır. Edebiyat tarihçisi, bunu elde edebilmek için mecburen daha sonra çeşitli cevherler arasındaki farkı ayırt edinceye ve her bireyin karakterini açıklığa kavuşturuncaya kadar çok dikkat etmelidir. Halbuki genel tarihçi, tümevarım yoluyla özel olaylardan kalkarak araştırma konusu olan çağın tümel ruhuna ulaşır. Edebiyatın fikrî ve duygusal güdüler toplamı olması sebebiyle ondan bahsederken mecburen insanî değerler göz önünde bulundurulmalıdır. Bunu derken genel tarihçinin söz konusu değer ve güdülere ihtiyacının olmadığını söylemek istemiyoruz. Aksine, edebiyat

[39] Bu nokta da düşünmeye değerdir: Gerçekten edebiyat tarihinin tarihçiyi mutaassıb ve tarafgir yapması hoş karşılanabilir mi? Edebiyat tarihçisi genel tarihçi gibi taassup ve tarafgirlikten uzak durursa tarih yazma sorumluluğunu yerine getiremez mi? Acaba bu tarafgirlik edebiyat tarihine zarar vermez mi? Bana göre edebiyat ve edebiyat tarihi, estetik zevklere, güzellik duygusuna ve "anlaşıldığı halde anlatılamaz" gerçeklere dayandığı sürece, bu yargı doğrudur. Fakat, edebiyat tarihi analize yaklaştığı ölçüde, taassup ve tarafgirlikden uzaklaşır. (A. Şeriati)

tarihçisinin buna daha çok riayet etmek zorunda olduğunu belirtmek istiyoruz. Çünkü her ne kadar edebiyat tarihçisinin dahi tarihte taassuptan uzak durması gerektiğini yüksek sesle dile getirsek de o kendisini bundan alıkoyamaz. Zira onun verdiği hüküm şahsî tecrübesine dayanır. Bu nedenle edebiyat tarihçisi bir yazar veya yazı hakkıda hüküm verirken eserin o durumda üzerinde bıraktığı etkileri anlayabilmek için ister istemez kendisine müracaat eder. Daha sonra onu aydınlığa kavuşturmak için aklın ışığında incelemeye tâbi tutar. Bu duygunun doğrudan eserin ürünü mü sonucu mu olduğunu anlamaya çalışır.

Edebiyat Tarihi Türleri

Ebediyat tarihi kitapları genellikle zamansal olarak sınıflandırılır ve belli çağlar onun bölümlerini oluşturur. Fakat bu metot sadece edebiyat tarihi yazımına özgü değildir. Bu belki tarih yazımında bile en iyi metot sayılmaz.

Bu yüzden Avrupa'da başka metotlar da geliştirilmiştir. Buna göre edebiyat tarihini "çeşitli edebiyat dalları", "edebî yöntemler" veya "edebiyattaki fikir akımları" bakımından yazmak mümkündür.

Arap edebiyatında hiciv tarihi ve türleri başlangıcından günümüze kadar yazılabilir veya Avrupa edebiyatında romantik, sembolik veya lirik edebiyat ya da edebî metotlar tarihi olarak kaleme alınabilir. Mesela, Arap edebiyatında "bedî" sanatının ortaya çıkışı ve Müslim b. Velid'den Ebî Temmam'a kadar geçirdiği değişimden bahsedebilir. Bu, her devirde geçerli olan sanat zevkine dayalı bir metottur.

Edebiyattaki fikrî ekoller tarihi mesela Ebulatahiyye[40] ve Ebulalâ'nın eserlerinde fikrî ve itikadî şiir incelemesinden veya Beş-

[40] Ebulatahiyye (750-825): Medine'de doğmuş, Kûfe'de büyümüştür. Zâhidâne şiirler yazmıştır. Hârûn Reşîd'in sarayında ve hizmetinde bulunmuştur. En meşhur beyiti şudur:

"Keşke gençliğim geri dönse de
Ona ihtiyarlığın ne yaptığını sorsam"

şar[41] ve Ebu Nüvas[42] gibi yazarların eserlerinde tasavvuf ve mübahçılık edebiyatı araştırmasından ibarettir. Burada her dönemde edebiyatı etkisi altında tutmuş olan düşünce ve inançlardan söz edilebilir.

Edebiyat Eleştirisi ve Türleri

Edebiyat eleştirisinin en iyi tanımı şöyle yapılabilir: Edebiyat eleştirisi, edebî metotları inceleme ve her birini ayırt etme tekniğidir.

Bu tanımı aydınlığa kavuşturmak için metot kelimesini geniş anlamda açıklamak gerekir. Metot kelimesiyle kastedilen, açıklamanın sadece lafzî bakımdan niteliği değil, daha doğrusu yazarın yazım, anlatım, düşünce ve duygunun niteliği konusunda izlediği genel yöntemdir. Bundan böyle yazarın metodu dediğimizde eserini oluşturan bu dört unsuru birlikte kastetmiş olacağız. Romancı, tiyatro yazarı ve şairlerin kendilerine özgü metotları olduğu gibi her yazarın da onu diğer yazarlardan ayıran özel bir metodu vardır. Aynı konuda yazılmış iki eseri üslup bakımından değerlendirdiğimizde birinin idealist, diğerinin realist olduğuna hükmedebiliriz. Tıpkı çalakalem ya da özenle yazılmış dememiz gibi. Değişik görüşleri irdelediğimizde de eleştirinin esasının şahsî tecrübeye[43] dayandığını kabul etmek zorunda kalırız.

Her eleştiri bir etkilenimle başlar. Çünkü hiç kimse kendisini doğru anlamayı doğrudan etkileyen tecrübe ve şahsî zevkten müstağni kılamaz.

[41] Beşşâr b. Bürd Taharistanî, Milliyetçi bir şairdir.

[42] Ebû Nüvâs (762-813), Ahvaz'da doğmuştur. Abbasiler dönemi büyük şairlerindendir. Kendisine "şarap şairi" denilmektedir. Hârûn, Me'mun ve Emin gibi halifelerin saraylarında bulunmuştur. Bermekîler hanedanını desteklemiştir. Şarap ve şehvet düşkünlüğüyle ünlenen Ebû Nüvâs'ın ölümüne yakın bir dönemde tevbe ettiği söylenmektedir.

[43] Tecrübe (âzmayeş) kelimesi burada, benim karşılık olarak "berdaşt" terimini tercih ettiğim "experience" sözcüğünün tercümesidir. Ama Farsça'da "âzmayeş" kelimesi bu anlamda yaygınlaşmıştır. Fiziksel bir deneyimle edebî ve sanatsal bir deneyimin farkı, ancak "berdâşt" kelimesiyle ifade edilebilir. (A. Şeriati)

Bir kimyacı size bir sıvının ilk unsurlarını verse, birleşiğin oranlarını söylese ve hatta siz her unsurun tadını ayrı ayrı tatsanız yine de sıvıyı bizzat tatmadan onun tadını hissedemezsiniz. Çünkü çeşitli maddeler birleştikleri zaman birleşimden önce sahip olmadıkları yeni özellikler kazanırlar. Bir tabloyu en becerikli yazar bile tasvir etse yine de sizin o tabloyu görme ihtiyacınızı gideremez. Edebiyatta da böyledir Mecburen edebî bir eserin karşısına doğrudan geçmemiz gerekir. Ancak işte o zaman eserin üzerimizde bıraktığı etkiden söz edebiliriz. Eleştirinin esası işte budur.

Zevk, bilginin değil, duygunun aracıdır. Çünkü zevk, kişisel bir öge, bilgi ise genel bir konudur. Zevki bilgiye dönüştüren meleke tefekkürdür. Zevke ancak tefekkür vasıtasıyla güç ve kararlılık kazandırabilir ve özel şekilden genel ve ortak şekle çıkarabiliriz. Ebedî tefekkürün birkaç kaynağı vardır. Bu kaynaklardan biri, her edebiyat dalı ile ilgili yazım kurallarıdır. Bu kuralların ölçüsünü, adları zaman tarafından ölümsüzleştirilen büyük yazarların eserlerinden çıkarabiliriz. Yazarlar, bütün özel telif kurallarını yalnızca nefis metinlere baş vurmak suretiyle tespit ederler. Bu yöntem Aristo'dan günümüze kadar devam etmektedir. Aristo'nun, edebiyat ve tiyatro eleştirisi için bir metodoloji ortaya kayarken Yunan metinlerini analiz ettiğini ve onlardaki esasları çıkardığını biliyoruz.

O bazen bir yazarı bazen de bir eseri seçip incelemiştir. Bu husus, trajedi için ortaya koyduğu ilkelerde açıkça görülür. O bu ilkeleri belirlerken Sophokles'in özellikle "Kral Oidipus"[44] adlı tiyatro eserini esas almıştır.

Eleştiri ile uğraşan kimselere, sürekli bu tür eserlerde alıştırma yapmalarını ve onları aşırı iyimserlik ve vakit geçirmeyle değil de dikkatli ve bilgince analiz yaparak incelemelerini tavsiye etmemiz gerekir.

[44] Oedipe Roi, eskinin en mükemmel piyeslerindendir. Bu piyeste Oedipe, kendi aslını öğrenir.

Eleştiri her ne kadar insanın bireysel tecrübesine dayansa da bu esas üzerine kurulu iki büyük akımdan söz edebiliriz. Birinci öznel ve izlenimsel, diğeri nesnel ve dışsal olarak bilinir.

Öznel eleştiri, edebiyatta bağımsız birimlerin bulunduğuna, onun hakkında genelleme yapmanın doğru olmadığına ve zevkle ilgili birçok konuda neden sonuç ilişkisinin gösterilemeyeceğine inanmaktadır. Her halükarda zevk, başkasına da uyabilecek bilinebilir bir şekle sokulamaz. Nesnel eleştiri, genellemeyi ve bir eseri dayadığı sabit kurallara uygulamayı yeterli görür. Çünkü herhangi bir satranç oyuncusunun çok güzel ve ustaca oynaması, taşların hareketini iyi bilmesine bağlanamaz. Nesnel eleştiride dikkate alınan şey, bu kuralları kullanma tarzıdır. Yazarın gücü, işte bu kullanma biçiminde tecelli eder. Bundan dolayı öznel eleştireye aklî unsurun karışması gibi nesnel eleştiriye de zevkin karıştığını görmekteyiz. Bu bakımdan nesnel eleştirinin aklî kurallara, öznel eleştirinin ise şahsî zevk temeline dayandığı iddiasının sadece bir genelleme olduğunu söylemek gerekir. Bununla birlikte edebiyatın doğal olarak güzel sanatı meydana getiren bağımsız birimlerden ibaret olduğunu ve bağımsız birimlerin belirlenimci denklemler sahibi olamayacaklarını aklımızdan çıkarmamamız gerekir.

Ayrıca güzellik, doğal olarak değişmez yasa ve kurallara bağlı değildir. Edebiyatta ilkeli ve kurallı düşünmenin, bir hükmün ortaya çıkışıyla sonuçlanabileceğini biliyoruz. Romantiklerin 19. yüzyılda sabit kurallara dayalı klasik edebiyata karşı savaş açmasından bu yana artık hiç kimse edebiyat için donmuş kurallar koyma düşüncesine kapılmamıştır. Çünkü edebiyat eleştirisi için geçerli olan her şey edebiyatın kendisi için geçerli değildir. Bu yüzden her ne kadar eleştiriyle ilgili sabit kurallar koymak için sayısız çaba gösterilmişse de edebiyatı sınırlamaktan uzak durulmuştur.

Aynı zamanda birçok düşünür, sanatın ancak kayıtları sayesinde yaşayabileceğine inanmaktadır. Nitekim en kayıtlı edebiyat türü olan şiirin birçok yerinde kafiye, şair için, onsuz elde ede-

meyeceği anlamları çağrışım yapar. Bu manada şu Fransız özdeyişi ne kadar doğru söyler: "Sanat ancak kayıtlar çerçevesinde canlı kalır."

Dogmatik Eleştiri

Dogmatik eleştiri olarak adlandırılan eleştiri, dinî, millî ve bölgesel düşünce ve inançların kapsamlı tasallutu altında kalan kimsenin eleştirisidir. nançlardan sıyrılmak, eleştirinin temel şartı olmasına rağmen bu iş o kadar da kolay olmaz. Ama bu inançların genellikle eleştiriye konu olan kısmın kurucu unsuru olduğunu ve işi daha da zorlaştırdığını unutmamak gerekir.

Şüphesiz bu eğilimlerdn birisi tiyatro veya hikaye tahliline karıştığında o tahlil özel bir düşüncenin ürünü olarak şekillenir. O zaman ister istemez eleştirmenin zihninde paralel veya karşıt düşünceler uyanacaktır.

Bilindiği gibi edebiyatın temel unsurlarından biri de kışkırtmadır. Bir edebî eser, ister belli bir konuyu takip etsin isterse tasvir ve açıklamaya odaklansın, her halükarda kışkırtıcılıktan uzak kalamaz. Zira yazar, olayların anlatım ve analizinin içine kendi özel görüşünü yerleştirir. Biz bu görüşü onun olay anlatımında benimsediği yöntemden anlarız.

Bir edebî eser hakkında hüküm verirken onu oluşturan konuları teknik yönteminden ayıramayız. Bu nedenle onun teknik yöntem ve üslubu hakkında bağımsız hüküm veremeyiz.

Bundan dolayı eleştirmen, şiddet ve değişim duyguları içeren konuları belirleyebilmek için sözünü aklın ışığında aydınlığa kavuşturmalıdır. Bu ise akıl genişliği, düşünce derinliği, şahsî kinlerden sıyrılma ve alıştırma sürekliliğiyle doğrudan alakalıdır.

Şahsî kin, her ne kadar düşünce ufkunu daraltıp ruh yüceliğini zayıflatsa da muhakemede hükmün ortaya çıkışını daha çok güçlendirir. Kişinin kendisini bu kinlerden uzak tutabileceği iddia edilemez. Çünkü bu zaaf, insan fıtratının ayrılmaz bir par-

çasıdır. Ama yargılarımızı kesinlikle her inanç sahibinin dinlemeye rağbet edeceği şekilde çok sağlam bir aklî temele dayanadırabiliriz.

Edebiyatta, ayırt edilmesi imkansız derecede birbiriyle iç içe geçmiş o kadar çok meselenin olduğu görülmektedir. Mesela Hayyam, eleştirmenlerin hâlâ hakkında tam karar veremedikleri kişilerden biridir. Onun, lezzet düşkünü bir sarhoş mu yoksa Allah'a ibadet eden saf bir sûfî mi olduğuna ve rubaîlerinde sürekli sözünü ettiği şarap ile kastettiği şeyin üzüm şarabı mı yoksa vahdet şarabı mı olduğuna açıkça karar verememişlerdir. Her konuda aşırı tutku ve heyecanın, genellikle bir duygu yanması olan tasavvuf ve irfan ile özdeşleştiği bir gerçektir. Bu nedenle, lezzet düşkünü bir sarhoş veya gönlü açık bir sûfi, Hayyam'ı kendi bakış açısıyla değerlendirecek ve onun hakkında kendi zevkine göre karar verecektir. Aynı şekilde filozof bir eleştirmen de onun inancıyla ilgilenmeden veya hakkında bir değerlendirme yapmadan rubaîleri sadece psikolojik olarak analiz etmekle yetinebilir. Eleştirmen hangi sınıfa mensup olursa olsun, şahsî görüşlerini eleştiriye karıştırmamalıdır. Bu örnekte önemli konuların nasıl birbirine karıştığını, şahsî görüşlerden nasıl arınılabildiğini ve sadece salt psikolojik araştırma yolunda adım atılabildiğini gördük.

Bilimsel Eleştiri

Bilimsel eleştiri, 19. yüzyılın sonlarında bilimsel, doğal ve özellikle de biyolojik araştırmalarda kendini gösteren büyük bir hareketin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Bu araştırmalar, bilim felsefesinin ortaya çıkışıyla paralellik arz eder. Bunlar arasında Darwin'in türlerin kökeni ve evrimiyle ilgili görüşleri hepsinden daha meşhurdur.

Başlangıçta sadece biyoloji alanında geçerli olan bu teoriyi zamanla özellikle İngiliz bilgin Spencer (1820-1903) gibi bilim adamları sosyoloji, psikoloji ve ahlak gibi insan bilimlerine de tatbik etmişlerdir.

Edebiyat eleştirmenleri, bu zaman diliminde edebiyatta da aynı çalışmanın yapılabileceğini gördüler. En büyük Fransız edebiyat eleştirmenlerinden biri olan Ferdinand Brunetiere (1849-1906) bu işe teşebbüs etti. O, *"Edebiyat Türlerinin Tekamülü"* başlığı altında birçok eser kaleme almıştır. Her cildinde hikaye ve hitabet gibi bir edebiyat türünün gelişimini incelemiştir. Bu eserlerde genel olarak her edebiyat türünün ilkelerini ve kendi asrına kadar geçirdikleri tekamül seyrini bilimsel olarak araştırıp incelemiştir. Bu teori zorlukları göğüslemeyi gerektirir. Eğer bunu Brunetiere gibi bir şahsiyet bildirmemiş olsaydı onu kimse dikkate almazdı. Çok bilgili ve ikna kabiliyeti olan Brunetiere, bu teori ile herkesin dikkatini üzerine çekmeyi başarmıştır. Bu teoriyi, toplumda ona bir yer açabilecek şekilde kendi gücüyle güçlendirmiş ve kendisine inanmayanlar dahil her okuyucunun bol bol faydalanabileceği şekilde onu zenginleştirmiştir.

Brunetiere'in metodunu ortaya koymak için burada onun kanıtlama şekline bir örnek verelim: O bir yandan klasizm asrı olan 17. yüzyılda kiliselerde okunan dinî hitabelerin, insanın üstünlüğü ve alçaklığı, hayatın faniliği, hayat ve tabiatın güvenilmezliği, ilahî kudretin eseri olan tabiatta huzurun bulunmayışı gibi konularla ilgilendiğini; öte yandan 19. yüzyıl romantizm edebiyatında aynı konuların şiir kalıbına döküldüğünü, romantik şairin hem beşer tabiatı hem de kendisi hakkında sürekli düşündüğünü, hayattan bıktığını, faniliğini şikayet ettiğini ve tabiatın güzelliklerine tutkun olduğunu görmektedir.

Brunetiere bu iki durumu müşahede eder ve "her türün, başka bir türün değişimiyle meydana geldiği" şeklindeki "gelişim ve türlerin aslı" teorisini ona tatbik eder. Buna dayanarak, dinî hitabetin konu bakımından değişim geçirdiğini ve 19. yüzyılda romantik şiir kılığına büründüğünü söyleyebilmiştir. Bu metot, başka bir meseleyi daha gündeme getirmiştir. Söz konusu mesele, eleştirmenlerin eski edebî eserlere yeni bilimsel teori ve keşifleri karşılaştırma çabasıdır. Mesela eleştirmen, bir şairin aşağıdaki şiirini veya zenginlere hücum edip yoksullara arka çıkan

başka bir şiiri okuduğunda hemen bu şairin demokrat veya sosyalist olduğunu iddia eder:

"Basiretsizlik insanı insana köle etti
Cevher sahibiydi balıklara yem etti
Köle huylu biri köpeklerden alçaktır
Köpeğin köpeğe eğildiğini görmedim."

Bu değerlendirme çok çirkin ve değersizdir. Bu tür satılık erdemler, bilgisizlik ve düşüncesizlik göstergesidir. Çünkü aydın ve derin bir eleştirmen, demokrasi ve sosyalizm gibi kavramların sağlam felsefî temellere dayandığını ve şairin şiir kalıbına döktüğü düşünce ve ilhamlardan fersah fersah uzak olduğunu iyi bilir. İşte bu gerçeği anlayan ve söz konusu yöntemle mücadele eden büyük eleştirmenlerden biri şöyle demektedir:

"Hiçbir faktör, eski edebiyatı yeni edebiyat kadar etkilememiştir." O bu sözünde, yeni düşünceleri zorla eski edebî eserlere empoze eden kimselere işaret etmektedir. Bu, kesinlikle uzak durulması gereken çok çirkin bir yöntemdir.[45]

Eğer modern bilimde edebiyatın istifade edebileceği bir yetenek varsa bu yetenek kesinlikle yeni bilimsel varsayımlardan biri değil, doğrudan bilim ruhudur. Bilim ruhu, eleştirmene nüfuz etmesi ve onu mübalağa ve saçmalıktan uzak tutması anlamında çalışmasına temel oluşturması gereken ahlakî ruhtan ibaret-

45 *Gönül gözünü aç ki canı göresin*
O gözle görülmeyen şeyi göresin

Kırdığın her parçanın gönlünde
İçindeki güneşi göresin

Bu şiirin, genellikle, görülmeyen bir güneş sistemi şeklinde düşünülen atoma işaret ettiği ileri sürülmektedir. Bunun doğru olmadığı açıktır. Bilimsel konularla insanî konuları birbirinden ayırt etmek gerekir. Yoksa demokrasinin, özgürlüğün, sosyalizmin, faşizmin, Sezarcılığın orijinal tezlerini eski eserlerde bulamayacağımıza dair bir delil ileri sürmek mümkün değildir. Meselâ Mazdekizmin 19. ve 20. yüzyıl komünizm ve Marksizminde farklı bir şekilde tezahür etmiş olan düşünce ve eğilimlerinin aynısını kapsadığını kabul edersek makul olmayan bir yargıda bulunmuş oluruz. (A. Şeriati)

tir. Yargılarında mutedil bir yol izlemeli, tikelleri tek tek inceleyip hükmünü topladığı doğru bilgilere dayandırmalı ve sonunda tümel olan aklî istidlallere başlamalıdır.

Eleştirmen, sosyolojik ve psikolojik teoriler konusunda sadece bu ilimlerin insan davranışı ve sosyol hayat üzerine saçtığı ışıkla yetinmelidir. Ama bu teorilerin bir edebiyatçı veya başka bir insana uygulanması doğru değildir. Çünkü insan bireyleri ve toplumlar, birbirine benzemeyen bağımsız bireylerdir.[46] Bu birimler arasındaki fark ve ayrıcalıkları bilmek eleştirmenin görevidir. Zira bilimsel teoriler insan bilimlerinde dahi genel ve ortak sembollere dayanır. Mesela Freud'un psikolojiyle ilgili teorileri, Auguste Comte'un sosyolojiyle ilgili teorileri ve Karl Marx'ın tarih felsefesiyle ilgili teorileri birtakım hakikat boyutları taşımalarına rağmen hakikatin tamamını ihtiva etmezler. Bu genelleme, insan düşüncesinin en tehlikeli afeti olan bir hataya sebep olur.

Tarihsel Eleştiri

Tarihsel eleştiri, her şeyden önce yazarlar, eserler ve edebî ürünlerin yorumlanmasıyla başlar. Bu eleştiride tanıma ve tanıtma, mukayese ve tercihten daha önemlidir.[47] Bu yöntemi kulla-

[46] Gurvvitch bu konuda şöyle demektedir: "Toplum yoktur, toplumlar vardır." (A. Şeriati)

[47] İran'da daha çok şâirler ve yazarlar (elbette genellikle şâirler) hakkında yapılan araştırmalar, bu bağlamda ele alınabilir. Çoğunluk, bunun, bir şâiri veya yazarı eleştirme, inceleme ve tanımada tek bilimsel yöntem olduğunu zannederler. Burada hatırda tutulması gereken nokta şudur: Bu tür araştırmalar, bizatihi edebiyatın ve sanatın kendisinden daha çok, psikolojik ve sosyolojik çalışmalar için yararlıdır. Yazara göre, ikinci sınıf yazar ve şâirler, halka daha yakın olmaları, halkın içinde bulunmaları; duygu, sanat ve inançları kendi çevrelerinin gerçeklerinden kaynaklanması dolayısıyla, deha olan şâir ve yazarlara tercih edilmelidir. Ancak bugün düşünürlerimizin bunun pek farkına varmadıkları anlaşılmaktadır. Herkes deha şâir ve yazarlarla ilgilenirken, kendi konumlarını, edebiyat ve sanat alanında fazla tanınmayan (!) bir şâiri tanıtmakla güçlendirmektedir. Halbuki *Şerh-i Taarruf* gibi kitaplar ya da Mevlânâ gibi şahisyetler ruh ve mânâ göklerinde öylesine yükselmişlerdir ki bunların artık yeryüzü insanlarını görmeleri mümkün değildir. Öte yandan, Semek-i

nan eleştirmenler, okuyucunun her yorumdan kendisi için bir hüküm çıkarabileceğine inanmaktadırlar. Bu tarz eleştiri daha çok, eleştirmenin yoğun çalışmasına, hatta onun özel edebî yeteneğine muhtaçtır. Tarihsel eleştiri, yazarlara ve eserlere ikinci aşamada daha çok önem verir. Çünkü bu yazarlar, insanın iç dünyasına ve tarihin ruhuna daha yakındırlar ve kendi çevrelerini tümüyle yansıtan birer ayna konumundadırlar. Zira büyük dâhî sanatçılar çoğunlukla ya geçmişin etkisi altındadırlar ya da kendi asırlarından daha öncesine düşerler. Bunlar, çevreden soyutlanmış insanlığa daha yakındırlar. Halbuki halkın bağrı, zamanın sosyal değişimlerinin doğrudan şekillendiği bir ocaktır. Halk kitlesi, kendi çevresinin rengini daha çok benimser. Bu renk, ikinci dereceden yazarların eserlerinde daha kolay göze çarpar. Bundan dolayı edebî eser ve meselelerin yorumu ve yazarların şahsiyet analizi, ancak onların geçmişi ve onları ortaya çıkaran asır iyi tanındığı ve o dönemde tezahür eden arzu ve idealler hissedildiği zaman tam olarak gerçekleştirilebilir. Bir yazarı tanımak için sadece ona tesir eden etkenleri incelemek yetmez. Ayrıca onun kendisinden sonra gelenler üzerinde bıraktığı etki de incelenmelidir. Çünkü gelecek nesillerin bir yazara ait eserden anladıkları, çoğu zaman bizzat yazarın eserinden bugün doğrudan anlaşılan bilgilerden daha fazladır. Bu durum, büyük yazarların eserlerinde daha açık bir şekilde görülebilir. Nitekim hiç şüphe yok ki eleştirmenler nezdinde Hamlet gibi bir şahsiyet, Shakespeare'den sonra gelenlerin araştırmalarıyla bugün kendi asrında olduğundan daha fazla tanınmıştır. Eleştirmen, yeterli bilgi ve derinlik kapasitesiyle Shakespeare'i ancak bu yollardan geçerek kavrayabilir.

Eğer bizzat Shakespeare gibi bir eleştirmen, sadece Danimarka tarihindeki bir eseri okumakla yetinse ve daha sonra onu kendi

Ayyâr, Ebû Müslimnâme, Dârâbnâme, Şemse ve Kahkaha, Asâr-ı Ahmedî, Mecâlisu'l-Mu'minîn, Cennâtü'l-Hulûd gibi kitaplarla, Ubeyd Zâkânî ve Kabusnâme'nin yazarı kendi zamanlarında ve mekânlarında doğrudan toplumu etkileyen kitaplar ve yazarlardır. İşte ben tarihsel eleştiride bu gibi kimselere önem verilmesi gerektiğini düşünüyorum. (A. Şeriati)

tiyatro eserinde kurguladığı Hamlet ile karşılaştırıp tahlil ve yargıda bulunsa çalışmasının sonucu çok eksik olacaktır.

Tarihsel eleştiri metodu, yazarın sadece bir eserinin değil, tüm eserlerinin incelenmesi halinde faydalı olacaktır. Eleştirmen ancak bu şekilde doğru yargıya ulaşabilir. Bu, hem objektif eleştiride hem de sübjektif eleştiride gözetilmesi gereken bir ilkedir. Çünkü en tehlikeli yol, eleştirmenin yazarla ilgili hüküm verirken onun eserlerinden sadece birini incelemekle yetinmesidir.

Dilbilimsel Eleştirisi

Ressamlıkta renk, duvarcılıkta taş neyse edebiyatta da dil öyle ilk maddedir. Hatta dilin edebiyatla ilişkisi daha ileri seviyededir. Çünkü düşünce ve duygu, dile gelmedikçe varlık kazanmaz. Birtakım hususlarda söz, düşünce ve duyguya boyun eğdirmede çok zorluk çekse de bu ikisine boyun eğdirmeye muvaffak olmadan bir düşünce veya duygunun varlık kazanmasından söz edilemez.

Birçok ifadede güzel sanat olgusu, bizzat ifadeden doğar. Öyle ki aynı düşünce veya duyguyu farklı bir ifade ile anlattığımızda birincisine aykırı başka bi sanat olgusu meydana gelir. Meselâ Hakanî:

“Feleğin kınından çıkardı sabah hançerini”

Dediğinde maksadı, güneşin doğuşunu haber vermek değildir. Aksine o, sanatsal bir manzara yaratmak istemektedir. “Dil, bir anlatım aracı değil, bizzat bağımsız bir sanat eseridir.” sözü bu gerçeği daha açık ifade etmektedir. Aynı şekilde büyük bir yazarın “Lafız mı yoksa mana mı daha önemlidir?” diye soran birine “Makasın hangi ağzı daha keskindir?” şeklinde bir soruyla cevap vermesi de bunu anlatır.[48]

[48] Zemahşerî daha da ileri giderek sözün, anlamdan daha önemli olduğunu savunur. O’na göre anlam aslında sözün yarattığı bir şeydir. Bununla ilgili olarak Sartre’in, tarafımızdan Farsça’ya çevrilen, Q’est-ce que c’est la Litterature adlı eserine bakılabilir. Sartre her ikisinin de eşit derecede önemli olduğuna inanır. Şekerdeki tatlılık ve güldeki koku gibi şiir dilinde de anlam, sözcüğün doğal bir özelliği olarak belirmektedir. (A. Şeriati)

Bu, dilin sahip olduğu üstünlük bakımından çok derin bir teoridir. Bana göre manaların ancak dile getirilen ve kağıda yazılan kelime kalıplarına döküldüğünde varlık kazandığını düşünmemek gerekir. Bilakis manalar, beyinde düşünmeye başladığımızda da renksiz ve müphem kelimeler şeklinde boy gösterirler. Yoksa elbette telaffuz edilen kelimelerin varlığı manalardan sonradır.

Fakat duygu söz konusu olduğunda bu teori çok zor kabul edilebilir. Çünkü duygular dile getirilmeden önce de vardırlar. Fakat böyle bir teorinin, dilin üstünlüğünü göstermek için kullanılmış bir mübalağa olduğu anlaşılmaktadır. Yoksa hem hayvanların hem de dilsiz insanların, dilden mahrum oldukları için aynı zamanda duygusuz ve düşüncesiz oldukları söylenemez. Dile göre hem duygulanmak hem de bilmek gerekir (Elbette sadece aklî bilgi değil). Yazarlığın sırrı, metot edinmede saklıdır. Kelimelerin ruhu vardır; bu ruhu anlamak gerekir. Doğrusu, sarf ve nahiv gibi dil bilimlerini bilmek işin esasını oluştursa ve onu küçümsememek gerekse de bu bize dili tam olarak tanıtamaz. Dil bilimleriyle ilgili yeterli bilgiyi elde ettikten sonra dilin duygu ve ruhunu da kavramalıyız. Bu kavrayış, bireylerin kişisel yeteneğine bağlı ise de bir dilin çeşitli eserlerini dikkatli ve alıştırmalı olarak incelemek bu konuda çok yardımcı olabilir. Yazarın yetenek ölçüsü normalde dilin ruhunu anlama yönünden ve dili tasvirlerde kullanma şeklinden anlaşılır. Bir yazarın nükteleri açıklamada ve görüntüleri tasvir etmede ılımlı bir yol mu tuttuğu yoksa ayrıntıya mı daldığı anlaşılabilir. Öte yandan bu nükte nerede izah ve tasvir edilmiş olursa olsun çok önemlidir. Birçok büyük yazarın üslubu, duyusal olaylar aracılığıyla okuyucunun sinirlerini harekete geçirmektedir. Bu olayları tahrik gücü bakımından gittikçe yükselen bir biçimde öylesine peş peşe sıralarlar ki sonunda ustaca ve beklenmeyen bir anda asıl amacın üzerindeki perdeyi kaldırırlar.[49]

[49] Bunun en iyi örneği Şehnâme'nin "Rüstem'in Yedi Geçit'ten Geçişi" hikayesidir. (A. Şeriati)

Nitekim Adolphe Thiers[50] şöyle demektedir: "Eğer Napolyon'un ordusunun Alp dağlarından geçerken gösterdikleri kahramanlıkları, okuyucuyu bıktırmadan tasvir etmek, açıklamak ve detaylandırmak istiyorsanız en iyisi, o manzaranın bütün ayrıntı ve özelliklerini tarif edin, katettikleri mesafeyi ve çıktıkları sarp dağları açıkça resmedin, girdikleri çatışma sayısını ve bu akıl almaz yüksek dağlara taşıdıkları yiyecek miktarını verin..."

İşte bu esnada Thiers'in ifadesiyle yazarın ağzından şaşkınlık kelimesi dökülür ve doğrudan okuyucunun kalbine nüfuz eder. Çünkü bu kelime yazarın dilinden kendi kendine çıkmıştır. O durumda yazarın bu şaşkınlığı ortaya koymaya mecbur olduğu hissedilir.

Dilbilimsel eleştiri, kelimelerin ve özellikle de sıfatlar ve mana isimlerinin tarihi ve geçirdikleri anlam değişikliği ile ilgili doğru bilgilere çok ihtiyaç duyar. Sıfatlar ve mana isimleri üzerinde çok duruyoruz. Çünkü özel isimler sabit iken mana ve duygu isimleri sürekli değişmektedir.

Öte yandan birçok yazar, maksadını kelimelerin sözlük anlamları yardımıyla anlatırken yeni değişiklikler de yapar. Eleştirmen, hem yazarı tanımada hem de maksadını kavramada hata yapmamak için sürekli olarak kelimelerin terim ve sözlük anlamları arasındaki farkı göz önünde bulundurmalıdır. Mesela, "zekat" kelimesi, sözlükte temizleme anlamına gelir. Bunun ile o kelimenin İslam dinindeki terim anlamı arasında çok büyük bir fark vardır. İşte burada dilbilimsel eleştiri bakımından çok önemli bir sorun gündeme gelmektedir. Bu, yazarın faydalanma hakkı bulunan özgürlük ölçüsüdür.

Kur'an'da normal dil kurallarının dışına çıkılan hususlar bulunabilir. İşte bu konularda belağat alimleri delillendirmek amacıyla bir araya gelirler ve onun belağat yönünü araştırırlar.

50 Adolphe Thiers (1797-1877): Fransız tarihçi ve siyaset adamı. Cumhurbaşkanlığı, başbakanlık, milletvekilliği yapmıştır. Kendisi aynı zamanda "Ordre Partisi" genel başkanıydı. Krallığa karşı çıkan etkili yazılarıyla bilinir. *Fransız Devrimi Tarihi, Fransız İmparatorluğu ve Konsula Tarihi* adlı kitapları vardır.

İkinci dereceden yazarların eserlerini eleştirirken belki en iyisi nahiv kurallarına dayanmak ve onları cehaletlerinin üzerine yalan söyleyerek belağat perdesi çekememeleri için dil yasalarına uymaya mecbur kabul etmektir. Dil yasalarını çiğnemeyi sadece güzel ve beliğ bir nükteyi ortaya koymak amacıyla bunları bilerek ihlal eden güçlü yazarlar için caiz görmeliyiz. Çünkü onların eserleri dilin delili, tersinden söylersek, dil de onların eserlerinin delilidir. Çünkü mevcut dil, konuşanların düşünmesiyle birlikte değişen bir canlıdır. Özellikle bazı Batılı eleştirmenler, bir yazarın, dilin kullanılagelen yaygın ilke ve anlamlarına çok bağlı kalmasının, yenilik ve güzelliklerden yoksun değersiz ve aşağılık bir üslup meydana getireceğine inanmaktadırlar. Böylece mutlak olgunluğun aslında bıktırıcı olduğu sonucuna varırlar. Bu bakımdan yazarların zaman zaman edebî şeytanlık yaparak yaygın ve alışılmış ifadelerden kaçınmaları gerekir. Nitekim bu tür başkaldırılara düşünce dünyasında da baş vurulur. İfadenin siyakına uygun olan bir düşünceyi getirmeyip böylece sinirlerini zinde ve uyanık tutmak için okuyucuya ansızın beklenmedik darbeler indirirler.

Kur'an-ı Kerim'de buna delil olabilecek çok ilgi çekici konular vardır. Mesela şu ayette "ikil" yerine "tekil" kullanılmıştır: *"Sakın şeytan ikinizi cennetten çıkarmasın; yoksa mutsuz olursun."* (20/Taha Suresi 117) Şu ayette de "çoğul" yerine "tekil" kullanılmıştır: *"Bizi sakınanlara önder kıl."* (25/Furkan Suresi 74) Bazen de zamir, ilgili olduğu kelimeden önce gelir: *"İçinde bir korku hissetti Musa"* (20/Taha Suresi 67)[51]

[51] Meselâ şu âyet de buna örnek olarak verilebilir: *"Yüzünüzü doğuya ya da batıya çevirmeniz iyilik değildir. Ancak iyilik Allah'a ve âhiret gününe inanmanızdır."* (2/Bakara Suresi 177) Firdevsî de şiirlerinde bu sanatı kullanmıştır:

"Hûy-t derd-i dânâ beguyîn penç/vezin penç adet nebâşed berene.
Nohost an ki herkes ki dâred hıred/nedâred gam ve ânki zut begozered
Ne şâdî koned ze an ki o yâfte/ne ger be gazered zu şeved tafte
Bena bûdenîhâ ne dared otmîd/negûyed ki nâr âverd şâh beyed
Çu ez renc ve ez bed ten âsân şeved/ze nâbudenihâ herâsan şeved."

Burada yazar gibi; dilbilgisi kurallarını sadece deha şâir ve yazarların ihmal

Bazı yazarlar arasında dolaşan bir anlayış vardır. Sanatına düşkün olan her eleştirmenin onunla mücadele etmesi gerekir. Bu anlayış, taklit ve idrakten gelen ilhamdır.

Kalitesiz ve yaygın tabirler kullanmada aşırıya kaçan bir yazar kesinlikle bir akıl hastalığına yakalanmıştır. Zira bu tabirler, sürekli elden ele dolaştıkları için meziyetlerini güzellik ve değerlerini kaybetmiş olan paralara benzerler. Eleştirmen, böyle bir yazarı, düşünce ve inançlarını yenilemeye olduğu gibi ifadeleri üzerinde düşünmeye, onları güzelleştirip zenginleştirmeye ve eski metinlerden ibare ödünç almamaya da zorlamalıdır. Ezberdeki kelimelerin ve eskilere ait tabir ve terkiplerin sık sık kullanılması düşüncenin akışını engeller, yeni bir iş yapmasına mani olur ve hatta

edebileceklerini söylemek yerine, tedavülde olmayan kelimelerin kullanım hakkının ya da dilin normal kurallarının dışına çıkılması hakkının tüm yazar ve şâirlere tanınması gerektiğine inanıyorum. Aksi takdirde geleneğe ve yerleşik kurallara karşı çıkmanın bir sanat, letafet, estetik veya yenilik olarak görülmesi ve bunu gerçekleştirme hakkının sadece deha yazarlar ve şâirlere tanınması doğru değildir. Ayrıca dilin kurallarının ihlâli her zaman sanat ve letafet eseri olarak görülemez, örneğin söz ustası olan Sadî'nin şu meşhur beyti izafet harfini hazfetmediği için kusurlu sayılacaktır:

"Berg-i derehtân-ı sebz der nazar-ı huşyâr
Her varakaş defterist ma'rifet kerdigar"

Buradaki "ma'rifet-i kerdigar" tamlaması, şiirin bütünsel yapısı içinde herhangi bir işlevi yoktur. Ayrıca "varak" kelimesinin muzafun ileyhi olan "şîn" zamiri "berg" kelimesine atfedilmez. Yani "varak-ı berg-i dırehtân". "Varakı berg" (yaprağın yaprağı) ne demektir? Gerçi burada Sadi'nin, zamiri kesin bir şekilde "dırehtân" kelimesine atfettiği görülmekte ise de, gramatik açıdan zamir muzafun ileyh'e değil muzaf'a irca edilmektedir. Böyle bir kuralın olduğunu kabul ettiğimizde bile, "berg-i dırehtân" ifadesi burada işlevsiz ve "zaid" kalmaktadır. Netice olarak böyle bir kuralın ihlâlinin şiirde herhangi bir letafetin ve sanatın ortaya çıkmasına yol açmadığı görülüyor. Öte yandan yazarı bilinmeyen şu ibarede yapılan bir dil yanlışı, cümleye ilave bir açıklama gücü, sanat ve letafet katıyor: "Agay-ı şâir ki bedîn-i harc-ı iyâb u zehab yek pâ kudemâ şode est." Şu mısra da buna örnek olarak verilebilir: "Men ânem ki Rustem bûd pehlivan." Veya şu cümle: "Nice dişi-erkekler (erkek gibi yiğit kadınlar) vardır ki, erkek-kadınlar (kadın gibi korkak olan erkekler) üzerinde yöneticilik yapmışlar ve yapmaya devam etmektedirler." özellikle de estetik zevki olan birçok kimse, hiciv ve övgü niteliği taşıyan ifadelerinde, çeşitli betimlemelerinde, dil kurallarını ihlâl eder ve mübalağalı lafızları çokça kullanırlar. (A. Şeriati)

yazarın düşüncesinden aldığı duygu rengi sebebiyle aynen kalır. Çünkü fikirlerin, duygulardan farklı olarak kendilerine yenilik kazandıracak özel bir renkten faydalanması gerekir.

Tek sermayesi hafızası olan birçok yazarın eserinde, ezberindekileri olabildiğince fazla ortaya koyabilmek için çeşitli bahaneler ürettiklerini görüyoruz.

Düşünce ve duyguları anlatırken kendisini yeni tabirler türetmeye zorlayan yazar, bu şekilde dilin gelişmesine ve zenginleşmesine katkıda bulunmuş olur. Bu bakımdan eleştirmenin yazarları buna teşvik etmesi çok önemlidir. Çünkü bir dilin zenginliğinin başta kelime sayısının çokluğuna bağlı olduğunu sanırız.

Bir dilin zenginliği, onun ifade edebildiği duygu ve düşüncelerin zenginleğine bağlıdır. O bakımdan burada lafızların niceliği değil, çeşitlilik, incelik ve anlatım kalitesi önemlidir. Arapçanın ve Arap yazarların başına gelen felaket, bu gerçeğin kavranmamış olmasıdır.[52] Çoğu yazar, değerli bir edebî eserin, içindeki

[52] Genellikle Arap edebiyatçılar veya Arap edebiyatına aşina olanlar, Arap dilinin zenginliğini ve güçlülüğünü göstermek amacıyla, "ayn" kelimesinin yetmiş anlamının olduğunu ya da "deve" anlamına gelen yüzden fazla kelime bulunduğunu söylerler. Halbuki belagat ve fesahat açısından, hatta bunlardan daha önemlisi, en derin düşünceleri, en ince ve en güzel nitelikleri, en zarif duyguları ifade etmede mucizevî güce sahip olmak bakımından sanat ve marifetin zirvesinde olan -ki onlar genellikle bundan habersizdir- Kur'ân ve *Nehcü'l-Belâğa* sahip oldukları kelimelerin sayısı bakımından, yüzlerce yeni kelime, kavram ve terimi içine alan günümüz düşük ve orta seviyeli Arapça metinlerine yetişemez. *Makamat-ı Harîrî* gibi metinleri, daha aşağı derecelerde bile alsalar edebî açıdan Kur'an seviyesinde sayan kimseler, mimarî üslup, ince mühendislik hesapları, estetik görünüm, çeşitlilik, uzak geleceğe dönük öngörü bakımından plâncı, projeci, mühendis ve dekorasyoncuların; yapımında yüzlerce ilmî, teknik ve zevkî sanatı kullandıkları hayretamiz bir bina karşısında durup onu sadece fizikî güzellik açısından değerlendirerek, onun taşını, çimentosunu ve harcını inceleme konusu yapıyorlar. Onların ölçü aldığı söz konusu güzellikler, meâni, beyan bedî'in lafzî ve manevî sanatları, şiir tenkidi, aruz, kafiye gibi adlarla anılan güzelliklerdir. Halbuki bir binanın güzelliği, onun malzemeleriyle nadiren ilgilidir. (Daha fazla bilgi için benim *Selmân-ı Pâk* adlı kitabımın önsözüne bakılabilir.) (A. Şeriati)

hiçbir kelimenin başka bir kelimenin yerine konamadığı bir eser olduğunu bilmez. Çünkü hiçbir dilde eş anlamlı kelime yoktur. Bu, her yazarın kavraması gereken bir husustur.

Bu husus, isimleştirilen ve eş anlamlı yapılan sıfatlar için bile geçerlidir. Mesela kılıç anlamında kullanılan "sarim" ve "mühend" kelimeleri böyledir.

Sıfatların kullanımındaki bu dikkatsizlik daha çok özel bir şekilde görülür.

Daha da önemlisi, eleştirmen genel olarak sıfatların kullanımı hususunda yazarlara göre daha titiz olmalıdır. Çünkü bir yazarın kullandığı sıfatların niteliği, düşüncesinin olgunluk veya hamlığı konusunda bize tam bir fikir verebilir.

Ham yazar daima mübalağa yolunu tercih eder. Fakat olgun ve yetenekli bir yazarın eserinde anlatım zayıflığı ve uzun söze yer olmadığı gibi ustalığını en iyi şekilde belgeleyen bir sağlamlık ve güçlülük görülür. Böyle bir eleştiri yazarın yararınadır. Çünkü yazarın, okuyucusunun güven ve imanından başka bir sermayesi yoktur. Hiçbir faktör bu imanı uzun söz ve mübalağa kadar yok edemez.

Yazarın üslubunda düşünce ve duygu iç içe geçmiştir. Ne eleştirmen ne de yazar bunların birbirinden bağımsız olduğunu iddia etmelidir. Yazarların dikkatini, yazım şeklinin büyük sırlarından olan şu gerçeğe çekmemiz gerekir: Kaliteli bir eserde düşünce ve duygu, güçlü bir yazarın gönlüyle düşünüp beyniyle hissetiğini söyleyebilecek ölçüde iç içe geçmelidir.

Düşünceye duygu rengi verebilmek için özel bir terime ihtiyacımız yoktur. Bu amaca, Abdulkadir Cürcanî'nin *Esraru'l-Belâğa* ve *Delâilu'l-İcaz* adlı kitaplarında ayrıntılı olarak açıkladığı üzere, istifham, taaccüp, teşvik veya takrir şeklinde cümleler kurarak ya da atıf ve soru harfleri kullanarak ulaşılabilir. Düşünceyi duygunun yardımıyla açıklamak daha zordur ama bu zorluk mantık yardımıyla aşılabilir. Bu zorluk, duygunun mantığı ile aklın mantığının birbirinden farklı olmasından kaynaklanır. An-

cak yazarın şairane bakışı, bu problemleri ortadan kaldırabilir. Çünkü usta yazar, bu bakışla kendi duygusunu görebilir, onu diğer duygulardan ayırt edebilir ve daha sonra hassas bir şekilde kendisi için tanımlayabilir. Onun duygusu bu değeri, kastettiğimiz fikrî ve aklî rengi kendisine çekmesi halinde kazanır.

Usta bir yazar, duygu ve düşüncesini tam olarak anlatmada başarılı olunca mutlu olur. Şüphesiz yazarlık da bir çeşit sanattır. Bir yazar veya şairin bir serçe gibi doğal ve içgüdüsel olarak şakıyacağını söylemek doğru değildir. Çünkü her ne kadar bu sanat doğal ve fıtrî bir yeteneğe bağlı ise de bu yeteneğin belli yazarlık ilke ve kurallarına dayanması gerekir. Her yazarın içinde, eserlerini eleştiren bir eleştirmen gizlidir. Fransız yazar Duhamel'in[53] bu konuyla ilgili olarak Balzac hakkında söylediği çok hoş bir sözü vardır: "Balzac, Balzac'ı bulmak için yüzlerce sayfa karaladı." Yani Balzac, kendisini şahsiyet ve özel üslup sahibi bir yazar olarak tanıtmak için o kadar çok çalıştı. Keza aynı şahıs, Auguste Rodin (1840-1917) hakkında şunu söylemektedir: "O, heykeltraşlık atölyesine adım atabilmek için uzun yıllar bitişiğindeki odada bekledi." Yani Rodin olabilmek için bundan önce uzun bir süre egzersiz yaptı.

Güzellik kriteri yazarlıkta sadece bir unsurdur. O konuda sanat, göze batmayacak ve doğallığı bozmayacak şekilde sağlam ve gizli kullanılmalıdır. İşte "sehl-i mümteni"nin anlamı budur.[54]

[53] Fransız yazar 1884 doğumlu. *Şehitlerin Hayatı* ve *Medeniyet* gibi psikolojik açıdan dikkat çeken çalışmaları vardır.

[54] Hâfız'ın sanatının büyüklüğü burada ortaya çıkmaktadır: İlk bakışta şiirlerinin meânî, beyân, bedî, aruz ve kâfiye kitaplarındaki gibi çeşitli lafzî ve manevî sanatlarla dolu olduğu anlaşılmaz. Fakat bu sanatlar, gösterişçi ve zorlamalı ve şâirlerimizin yaptığı türden değildir. Tersine Paul Valery'in dediği gibi bu sanatlar, "meyvelerde gizlenmiş halde bulunan vitamin gibi" sözlerin içine gizlenmiştir. Okuyucu sadece bu meyvenin tadı, kokusu ve görünümünden değil, vitamininden de istifade eder. Meselâ Hâfız'ın aşağıdaki beyti bu açıdan önemlidir.

"Der çemen bâd-ı seher bin ki ez pây-ı gol-u serv
Be heva darayı an ârız ve kâmet berhast"

Bu kural müzik için de geçerlidir. Açık ve çıplak müzik, koyu renk gibi kolayca taklit edilebilir. Bundan dolayı asaleti ve derinliği yoktur. Derin müzik, lafzın değil, ruhun müziğidir. Genelde normal bir şarkıcının ondan habersiz kalmasına rağmen

(Çimenlikte, gülün ve servinin ayağından esen seher rüzgârının tozuyla sevgilinin yüzü ve boyu havaya savruldu.)
Şiirdeki bedî sanatlarının özel dikkat ve tefekkür olmadan anlaşılamayacağını görürsünüz. Şiirin letafeti burada normal sanat olan teşbihin sonucudur. O da müşebbeh bih'in müşebbeh'e tercih edildiği "tercih edilmiş teşbih"tir. Bu, mübalağa yollarından biridir. "Ârız" güle, "kâmet" de serviye benzetilmiştir. O ikisi bu ikisine tercih edilmiştir. Bu tercihi, tafdil ve teşbih edatı değil, "bad-ı seher" anlatır. Onun içinde özel bir şekilde "lef" ve "neşr-i mürettep" sanatı da vardır. Bütün bunlar beytin içine o kadar sanatkarca gizlenmiştir ki kolaylığı açık, zorluğu gizlidir. Zülüf halkaya ve geceye o kadar benzetilmiştir ki aşağıya çekilmiştir. Ama burada okuyucu teşbihi uygulamada Hafız'la iş birliği yapar. Bana göre okuyucuyu eseri karşısında ayrıcalıksız, işlevsiz ve edilgen bırakmayıp çalışmasında kendisine ortak yapması, bir yazar veya şairin en büyük sanatıdır.

"Dûş der halka-i mâ sohbet-i gîsûy-i tû bud
Tâ dil-i şeb sohen ez silsile-i mûy-i tû bud"

(Dün gece halkamızda senin saçın konuşuluyordu
Hatta gecenin gönlü senin saç örgünden bahsediyordu.)

Halka, gisu, dil-i şeb ve silsile-i muy kelimelerinin, dilbilgisindeki açık bağlantıları dışında birbirleriyle gizli bağlantıları da vardır. Burada dolaylı bir şekilde teşbih sanatı gelmiştir. Sonunda şiirde gelmek yerine şiiri okuyanın beyninde şekillenir. Bu, Hafız'ın en büyük şiirsel sanatıdır. "Sehl-i mümteni" sözü hakkında birçok fazılımız Sadî'nin şu beytini örnek verirler:

Bâd âmed ve bûy-i anber âvered
Bâdâm şokûfe ber ser âvered

(Rüzgar geldi ve amber kokusu getirdi
Bâdem tomurcuk çıkardı)

Bu şiir sadece kolaydır ama "mümteni" değildir. Şehl-i mümteni (dışardan kolay görünen fakat benzerini getirmek zor olan söz sanatı) sözünün sanat ve estetik bakımından son derece yüksek olması, aynı zamanda kolay görünmesi gerekir. Her okuyucu kendisini böyle bir söz karşısında aciz hisseder. Babam, Sadî'nin divanındaki şu beyti "sehl-i mümteni"ye örnek olarak kabul eder:

"Meyan-ı mâh men tâ mâh gerdun
Tefâvut ez zemin tâ âsman est"

"Benim ay'ım ile gökteki Ay arasında
Fark yerden göğe kadardır"

Sadelik üst düzeyde, mübalağa üst düzeyde, aynı zamanda yalan da yok. (A. Şeriati)

asaleti daima bâkidir. Onu taklit etmek değerlidir. Ruhun derinliklerinde öyle maceralar canlandırır ki küçük bir şarkıcı grubu dışında herkes ondan habersiz kalır.

Şüphesiz nesirde de özel bir ölçü ve âhenk vardır. Ama şiir gibi genel ve ortak kuralları yoktur. Avrupa'da nesrin ölçüsünü de şiirin ölçüsü gibi incelerler.[55]

Ölçü ile, iki şey kastedilir:

1- Nicelik ve ritim

2- Harflerin birbiriyle uyumu

Nicelik, bir cümleyi okumak için gerekli olan zaman süresinden ibarettir. Doğrusu, çeşitli cümleler arasında eşitlik ve karşıtlığın niceliği ve yolu bakımından uygunluk bulunması gerekir.

Ritim ise bir ölçünün bitişik ve tekrarlanan birimlerinden ibarettir.

Ritim, şiirin yanı sıra nesirde de vardır. Fakat şiirin ritmi ile nesrin ritmi arasında temel bir fark vardır. Nesirde ritmin birimi ile kelimenin birimi uyumlu iken şiirde bu uyum birçok yerde bozulur ve mecburen cümle tamamlanmadan kelimenin ortasında sona erer.

Her söz doğal olarak birimlere ayrıldığından her nesir mecburen ritimli olacaktır. Bir nesrin güzelliği ve çirkinliği onun ritmine bağlıdır. Güzellik her zaman ritimlerin ahenkli olmasında tezahür etmez. Bu durum birçok yerde rahatsız edici bir sıkıntı meydana getirir. Nitekim bu kusur, yapmacık üsluplarda ve özellikle de secide daha iyi anlaşılabilir.

[55] Bana göre bir yazıda dört türlü ahenk (mûsikî) incelenmelidir: 1- Harflerdeki ahenk. 2- Kelimelerdeki ahenk. 3- Cümlelerdeki ahenk. 4- Metnin bütünündeki ahenk. Bu sonuncusu hepsinden daha önemlidir. Özellikle de, Harun, Hamidî ve hatta Gülistan gibi makâmât ve hikâye türü metinlerde bunun önemi daha fazla artar. Her yazar ve eleştirmenin, yazının müziksel yapısını göz önünde bulundurması kaçınılmazdır. (A. Şeriati)

Eleştirmenlere göre nesrin iki genel stili vardır:

1- Periyodik stil

2- Parçalı stil

Birinci stilde cümleler uzun, ikinci stilde kısadır. Kur'an'da Mekkî ayetler ikinci stilde, Medenî ayetler ise birinci stildedir.[56]

[56] Bunun sebebi, İslam Peygamber'inin Mekke ve Medine'deki siyasî konumu olabilir ve Mekkî ve Medenî âyetlerin anlamlarından bunun için bir sebep bulunabilir. Mekkî âyetlerde daha çok inanca ve düşünceye teşvik ve sakındırmayla ilgili bir boyut vardır. Medenî âyetler ise kıssalarla birlikte çeşitli hükümler, kanunlar, ahlakî ve sosyal kurallar ihtiva etmektedir. Bundan başka İslâm Peygamberi'nin Mekke'de çektiği sıkıntılar ve bi'setin ilk on üç yılında Mekke'nin boğucu atmosferine karşı son on yılda Medine'de sağlanan huzur ortamıyla birlikte artık birtakım toplumsal, hukukî ve ahlâkî esasların belirlenebileceği zeminin oluşması, âyetlerin bu farklı üslûbu üzerinde etkili olmuş olabilir. Peygamber'e gelen ilk vahyî mesajlar, Peygamber'in anlayışı ve içinde bulunduğu psikolojik ve toplumsal duruma uygun olarak müzik açısından hareketli, aceleci ve emredici bir tempodadır. İlk mesajların içerdiği anlamların bize hissettirdiği şey şudur: Acele ve hızlı konuşan bir kimse, ısrarlı ve emredici bir eda ile en kısa bir zaman dilimi içerisinde muhatabına söyleyeceği şeylerin hepsini söylemek istemektedir. Âyetlerin sözlerindeki müziksellik de bu duruma eşlik eder:

"İkra, bismi Rabbikellezi halak. (Yaratan Rabbinin adıyla oku.)

Halaka'l-insâne min alak... (O, insanı bir alak'tan yarattı.)

İkra' ve Rabbuke'l-ekram; (Oku, Rabbin en büyük kerem sahibidir;)

Ellezî alleme bi'l-kalem; (Ki O, kalemle yazmayı öğretendir.)

Alleme'l-insâne mâ lem ya'lem." (İnsana bilmediğini öğretti.) (96/Alak Suresi 1-5)

Ayrıca, cümlelerin müzik üzere okunmasıyla birlikte, kafiyelerin ve mukatta'ların harmonisinin güzelliği ve melodisi açık bir şekilde hissedilecektir. "İkra", "ellezî" "alleme" gibi kelimelerin tekrarı, kısa hecelerin birbiri ardına gelmesi böyle bir musikî havasının yaratılmasına katkıda bulunmaktadır. Sûrenin sonuna kadar, çeşitli soru edatları, tekrarlar, ahenkle birlikte müziksel yapı çeşitlenerek varlığını sürdürmektedir.

Öte yandan "Nâziat" sûresinde de Allah, dörtnala koşan savaş atları ile strateji uzmanları ve savaş komutanları üzerine yemin etmektedir. Sûrede geçen sözler savaşın en kızışmış anındaki atların tırnak seslerini yankılandırmaktadır. "Âdiyât" Sûresi için de aynı durum geçerlidir.

"Ve'n-nâziât'i ğargan; (Ta en derinden acıyla sökerek çıkaranlara andolsun)

Öyle anlaşılıyor ki her iki üslup da yazarın ruhunun müziksel ürünüdür. Öte yandan yazının konusunun da cümlelerin kısalığı ve uzunluğu üzerinde etkili olduğu kesin bir gerçektir. Mesela buna göre hitap sözü ile takrir ve anlatım sözü arasında bir fark bulunması gerekir.

Harflerin bağlılığına gelince; Arapların harflerin mahrecini ve her birinin işlevini tecvit ve kraat ilmi kapsamında inceliyorlardı. Seslerin eylem ve adlarından ve bunların manalar ile irtibatından haberdar idiler. Anlam ve duygunun anlatımında harflerin müziğinin de rolü olduğunu biliyorlardı. Onlar, fesahat ilminde harflerin müziği ile anlam arasındaki bağı biliyorlardı. Onlara göre fesahat, harflerin uyumsuzluk ve düğüm içermemesidir. Bazı harflerin müziği ile anlamları arasındaki olumlu irtibatı kavramışlardı. Nitekim Zemahşerî *Keşşaf*'ta şöyle demektedir: "Nun ve fâ harfleri ile başlayan fiiller, geçip gitme ve tamamlanma manaları verir. Örnek: Nefeze (sonuçlandı), nefide (tükendi), nefega (bitti, öldü)." Bütün bunlara rağmen harflerin müziği ile anlamları arasındaki olumlu alakayı araştırmamışlardır. Şu şiirde olduğu gibi:

"Ûdî lenâ yâ eğânî emsunâ ûdî
Ve cüdedî zikrun mahrum ve mev'ûd"

İlk mısrada heceler uzundur. Onun okunması sırasında ahengin çekişi zaman alır. Şair, ölçüye bir zarar gelmeden bu çekiş-

Ve'n-nâşitâti neştan; (Yumuşacık çekip alanlara)
Ve's-sâbihâtı sebhan (Yüzdükçe yüzerek gidenlere)
Fe's-sâbikâtı sebkan; (Öncü olarak yarışıp geçenlere)
Fe'l-müdebbirâtı emran..." (Derken işi bir düzen içinde evirip çevirenlere)
(79/Nâziat Suresi 1-5)

Buraya kadar keskin, ezgili, kısa ve uyarıcı bir müzik vardır. Sûrenin bundan sonraki bölümü ise, sonuna kadar açıklayıcı, dolayısıyla daha uzun ve daha yumuşak bir tonda devam eder: "Yekûlûne ennâ lemerdûdûne fi'l-hâfira... Hel etâke hadîsu Mûsâ. İz nâdâhu Rabbuhû bil-vadi'l-mukaddesi tuvâ..." (Kendileri derler ki: Biz mezar iken, gerçekten biz mi yeniden (diriltilip döndürüleceğiz? Musa'nın haberi sana geldi mi? Hani Rabbi ona, kutsal vadi Tuva'da seslenmişti.) (79/Nâziat Suresi 10-16) (A. Şeriati)

ler yerine sâkin harfler koyabilir. Fakat şairin duygusu bunu kabul etmez. Çünkü bu çekişler onun duygusu ile eş zamanlıdır. Onu açıklarken kendisine yardım eder.[57]

Ama bunun aksine Avrupalılar harflerin müzik özelliklerini olumlu açıdan da incelemişlerdir. Her birinin anlamlar ve duygularla ilişkisini titiz bir şekilde ele almışlardır.

[57] Farsça şiirde de çokça rastlanabilir. Yaptığım araştırma sonucunda Firdevsî ve Menuçehrî'nin bu konuya diğerlerinden daha çok önem verdiğini gördüm. Firdevsî, Rüstem'in atının öldürücü sellere kapılışını anlatırken korku yüklü kelimeler kullanmakta, Isfendiyar'dan söz ederken çirkin ve kaba kelimeleri yeğlemektedir.

"Be binim tâ esb-i İsfendiyar/Sûy-ı âhur âyed hemi bisovar
Ve ya bare-i Rüstem cengcûy/Be eyvân nehed bîhodavend rûy"

(Bu örneği Dr. Yûsuf Beyden işitmiştim).

Bazen seslerin uyumsuzluk ve ağırlığını göstererek âhenksiz kelime seçerek kendi nefretini açığa vurmak istemiştir.)

"Çû bâ taht-ı minber beraber şeved/Heme nâm-ı Bûbekr ve Omer şeved.!"

Rüstem'in Araplara gönderdiği mektuptan söz açıldığında şunları söyler:

"Befermûd tâ ez harir sepîd..."

Öte yandan Arapların İranlı komutana gönderdiği mektupla ilgili olarak şöyle der:

"Be kırtas mühr-i Omer ber zedend..."

Hâfız aşağıda okuyacağınız gazelinde, şâirin ruhu ve şiirin anlamıyla uygunluk gösteren gam dolu hasret melodilerini mısralarına yansıtmıştır:

"Nemaz-i şâm-ı gariban ki gerye âgâzem
Bu mûyehây-i garibâne kısse perdâzem
Men ez diyâr-ı habîbem ne ez bilâd-ı garîb
Muheyminen berefikân-i hûd resân bâzem"

Aksine şu gazelde hecelerin kısalığı ve sözün müziksel hızı onun anlamıyla uyumludur:

"Der dîr-i Mogân âmed yârem kadehî der dest
Mest ez mey ve meyhârân ez nergis mesteş mest
Der na'l-i semtend-i û şekl-i meh-i nev peyda
Ve ez gad-i bolend-i o bâlây-ı sanûber post
Aher be çe gûyem hest ez vî haberem çûn nist
Ve'z behr-i çe gûyem nîst bâ u nezerem çun hest..."

Çağdaş usta şâir bu Avesta şiirinde, yeni bir söz söylememesine rağmen sözün ilginç bir müzik oyununu sadece müziğin yardımıyla ne kadar güzel ve

Ahlâkın Edebiyat ve Eleştiriyle İlişkisi

Edebiyat ve ahlak ilişkisi üzerinde büyük bir kargaşa hüküm sürmektedir. Edebiyat ahlakın hizmetinde mi olmalı, yoksa mutlaka her türlü sınırlamadan bağımsız mı olmalıdır?

Edebiyatın ahlakın hizmetinde olduğunu var saydığımızda şöyle bir sorun doğmaktadır: Acaba bu hizmet, açıkça ahlakî ilkelere davet şeklinde mi yapılmalı, yoksa ruhun ahlak ile süslenmesi ve kötülüklerden arındırılması şeklinde dolaylı olarak mı yapılmalıdır? Edebiyatın diğer sanatlar gibi çirkini güzelleştirebileceği şeklindeki düşünce bu kargaşayı daha da körükler.

Yoldan geçen cüzzamlı bir kişinin yüzünü gördüğümüzde ondan olabildiğince hızla uzaklaşmak isteriz. Ama onu sergileyen bir tabloyu gördüğümüzde karşısında saatlerce durup seyrederiz. Bu nedenle yeni edebiyatta, "Sanatın maddesini sadece güzellik oluşturur." şeklindeki Antik Yunan görüşü geçerli değildir. Çünkü çirkinlik de yazarın kalemi, ressamın fırçası ve heykeltraşın kesicisiyle kendi sanatsal çalışmasında kullandığı bir maddedir.

Edebiyatın ahlakî ilkelere ne romanla ne tiyatroyla ne de şiirle açıkça davette bulunması yararlı olabilir. Çünkü âdet olduğu üzere insanlar başkalarının tecrübelerinden ders almazlar. Herkes davranışını kendi yaşadığı tecrübelere dayandırır. Ne kadar değerli olursa olsun başkalarının tecrübelerini öğüt olarak dinlemez.

değerli mısralar yarattığını görüyoruz:

"Vefa nekerdî ve kerdem, hata nedîdi ve dîdem
Şekestî ve neşekestem, borîdî neborîdem"

Menuçehri de şu şiirinde dikkate değer edebî bir sanat kullanmamasına rağmen müziğin yardımıyla içki alemi yapanların sarhoşluk durumlarını çok güzel bir biçimde dile getirebilmiştir:

"Subh est ve beharest, ne germ est ve ne serd est
Ne ebr est ve ne hurşid, ne bad est ve ne gerd est
Biya ey bot-ı keşmîr! Şerab-i kohen-i pir
Bedeh por o tehî gir ki man-i vakt neberd est
Ze ân bâde ki zerd est ve nezar est ve lîken
Ne ez aşk nezar est ve ne ez mihnet-i zerd est" (A. Şeriati)

Ruhun süslenip yumuşatılmasının nasihat etmekten daha iyi olacağını ileri süren bu teori, günbegün yeni taraftarlar bulmaktadır. Bu tez şu akıl yürütmeye dayanır: Hikaye formunda geliştirdiği olaylarla okuyucuyu heyecana sürükleyebilen usta bir yazar, dolaylı olarak onun ruhunda da hiçbir zaman silinmeyecek bir iz bırakabilir. Ama ahlakî ilkelere açıktan davet etmek bireyin davranışını daha az etki altına alabilir.

Burada yazarın nasihat etmekten kaçınması gerektiğini söyleme amacımız, bir etki meydana getiren olayları anlatırken kesinlikle hiçbir niyet taşımaması gerektiğini belirtmek değildir. Çünkü bu imkansızdır. Yazar bir nakil aracı gibi olayları hiçbir amaç gütmeden bir araya getiremez, bu şekilde bir eser ortaya koyamaz. Bizim vurgulamak istediğimiz şey, yazarın, okuyucularca olayların içinden anlaşılabilecek bu gizli hedefle yetinmesi; onu belirli cümleler şeklinde ortaya koymamasıdır.

19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da ortaya çıkan "Sanat sanat içindir." adlı bir akım, hızla her tarafa yayıldı fakat giderek ilk anlamlarından saptı ve başlangıçta onu savunan kimselerin görüşüne aykırı bir anlatıma büründü.

Bazıları "Sanat sanat içindir." akımının ahlakî ilkeler karşıtı bir isyan anlamına geldiğini sanmaktadır. Bu bakımdan çirkin ve hayasızca yazılmış olan edebî eserleri de bu bakış açısıyla yorumlamaktadırlar. Bu büyük bir hatadır. Bu teoriyle ilgili tam bir bilgi elde edebilmek ve gerisindeki amacı öğrenebilmek için onun tarihsel anlamını doğru kavramamız gerekir. 19. asrın sonlarında bu teorinin taraftarları ve özellikle öncüsü Teophile Gautier[58]'in anladıkları "Sanat sanat içindir." akımı, romantizme karşı bir tepki olarak doğar. Romantizm, edebiyatı her şeyden önce kişisel duyguları anlatma aracı kabul eder. Bu yolda bazen o kadar ileri gider ki edebiyat, adeta duygunun feryatları haline gelir ve sadece bireysel duygunun tercümanı olur. Bu

58 Theophile Gautier (1811-1872): Fransız eleştirmen, şâir. Başlangıçta heyecanlı bir romantizm takipçisi iken sonraları Parnas grubuna başlandı ve formculuk taraftarı oldu.

durum, edebiyatı değersiz bir araç düzeyine kadar indirir. Edebiyatın sadece bireysel duyguların anlatım aracı değil, bizzat bağımsız bir hedef ve "Sanat sanat içindir." olmaya layık olduğuna inanan edebiyatçılar bu teoriye şiddetle hücum ettiler.

Bunlar, edebiyatın biçim, muhteva ve müzik bakımından böyle bir değeri elde edebileceğine inanıyorlardı.

Bu grup, edebiyatı bireysel duygunun tekelinden kurtarmak için özel bir şekilde tanımlama yoluna gittiler. Bu tanıma göre bireysel duygular isyan etme fırsatı bulamaz ve çıplak bir şekilde tezahür edemez. Her tanım da kaçınılmaz olarak şahsî duygudan renk aldığı için bu rengi yalnızca tanımla karışmış olan sanatsal duygudan almalıdır. Sanatsal duygu ile kastedilen şey, bizzat insanın estetik duygusudur.

Burada "Sanat sanat içindir." akımı bir mesele, edebiyatın ahlak ile ilişkisi başka bir mesele olarak durmaktadır. Sanatın araç değil, kendi başına bir amaç olduğu görüşünün ahlak konusuyla hiçbir alâkası olamaz. Bundan dolayı "Sanat sanat içindir." akımı, ahlaka aykırı veya uygun olduğu söylenebilecek bir mesele değildir. Aslında edebiyat meselesinden başka da ahlak sınırları dışında kalan birçok mesele vardır. Mesela, "5+5=10" gibi matematik konularının ahlak ilkelerine uygun veya aykırı olduğunu söyleyemeyiz.

"Sanat sanat içindir." akımı esasen ahlaktan ayrıdır. "İyi" ve "kötü" kategorine girmediği için ahlaka uygun veya aykırı olduğu söz konusu edilemez.

Ne yazık ki Mısır'da "Sanat sanat içindir." akımının, edebiyatı, ahlakî ilkeleri tebliğ etmekten ve onlara dayanmaktan alıkoyduğu şeklinde yanlış bir fikir yayılmıştır. Bu kesinlikle mücadele edilmesi gereken bir sapmadır.

"Sanat sanat içindir." ekolünün, hiçbir şekilde ahlak meselesiyle ilişkisi olmadığı ve kendisini belli bir düşünce tarzı ve inançla sınırlamadığı gibi sosyal ve siyasal edebiyatla da ilişkisi yoktur. Bundan dolayı ona karşı olamaz. Fakat bir grup sosyalist

yazar, bazen bu görüşe sert bir şekilde saldırmaktadır. Onlar bu teorinin, kapitalistler ve aristokratların, edebiyatı, asıl hedefi olan sosyal misyonundan uzaklaştırmak ve kendi tekellerine almak için kullandıkları bir hile olduğuna inanmaktadırlar. Halbuki biz, insanlığın, halk kitlelerinin hukukunu savunan güçlü kalemlere ve düşünen beyinlere çok ihtiyaç duyduğunu kabul etmekteyiz. Ama insanlık, kendisini zulüm ve cehaletten kurtaran kimseye olduğu gibi derin ruhsal acılarını dindiren ve onu kabalık ve katılıktan kurtarıp incelik ve yumuşaklıkla donatan kimseye de çok muhtaçtır. Bu, insanlığa hizmetin tâ kendisidir. Hatta bu yolla insan şahsiyetinde daha derin bir etki ve topluma daha üstün bir hizmet yapılabilir. Görüldüğü gibi manevî dertler, insanın maddî hayattaki ilerlemesini dahi durdurabilmektedir. Zevklerdeki kuruluk ve donmuşluk sadece sosyal hayatı felç etmez; aynı zamanda bireysel hayatı da fakirleştirir.

"Sanat sanat içindir." görüşü, edebiyatın konusuz olması gerektiği anlamına gelmez. Edebiyat tarafından kullanılan konuların sadece duygu ve düşünceden ibaret olduğunu düşünmemek gerekir. Üstelik bu ikisinden başka duyu organları, özellikle görme duyusu yoluyla dış dünyadan aldığımız suretler ve bizi kuşatan doğal manzaralar üzerinde derin düşünerek elde ettiğimiz olgular da edebiyatın kullandığı malzemeler arasında yer alır. Çünkü hayal gücüne sahip ve duygusu bu görünümlerden etkilenen yazar veya şair, bu algı ve malzemeleri kendi insanî şahsiyet ve duygusuyla yoğurur ve ondan elde ettiği sentezi kendi sanatını kullanır. Ünlü Fransız şair Charles Baudelaire (1821-1867) bu konuda şöyle demektedir: "Eşya benimle düşünür, ben eşya ile düşünürüm." Bu gerçeği biz kendi dilimizde mecaz başlığı altında görürüz. Mesela bir şiirde denir ki:

"Vefây-ı şem râ nâzem ki bâd ez suhten her dem
Beser hâkesterî der âteş pervâne mirized"

Ateşin üzerie toprak dökmek insanî bir fiildir. Biz muma insan toplumunun şeklini veririz. Bu konularda biz eşya ile, eşya bizimle iç içe geçeriz. Bu şekilde kendi beşerî darlığımızı genişle-

tir, sayısız sınırlar aşarız. Ayrıca yeni edebiyat insan ruhunu anlamaya çalışır, onun derinliklerini inceler ve karmaşık yapısını ortaya çıkarır. Bu yüzden edebiyat, yorum edebiyatından önce analiz edebiyatıdır. Bu analiz çoğu defa edebiyatın yararına işlev görür. Çünkü insan ruhu tanındığı zaman ahlaka daha kolay hizmet edilir. İnsan tabiatını şehvet ve hevese sürükleyen ruhsal güdüleri bilimsel olarak tanıdığınız zaman onu ihmal edemez ve müstağni davranamazsınız.

Sevgi ve nefretimiz bizi iyi ve kötü gerçeği ve bunların doğal nedenlerini tanımaktan alıkoymaksızın daima iyiye dost, kötüye düşman olabilirz. Bu tanıma hiçbir zaman bizim ahlakî ilkelere olan bağlılığımızı azaltmaz. Belki onları daha değerli ve görkemli gösterir. Korkunç tehlike dalgalarıyla kuşatılmış birinin kahramanlığını gördüğünüzde ve bu yiğitliğin göze aldığı tehlikeyi fark ettiğinizde ve her şeye rağmen onun kendisini tehlikeli olayların kucağına atan fazilet aşığı bir insan olduğunu gördüğünüzde kendinizi onu övmekten alamazsınız. Bu övgünün sebebi, yiğitliğin göğüslediği tehlike ve sonuçları bile bile insanın buna el atmasıdır. Yoksa cahilce ve kör bir cesaret övgüye layık değildir. Nitekim köpeğin vefası ve aslanın yırtıcılığı bilinçsiz bir içgüdüsel davranıştır. Edebiyat ahlak kurallarını görmezlikten gelmez. Fakat o, kendi ürettiği ölçütün, hakın ölçütü yerine geçmesi için uğraşır. Yeni edebiyatta ahlakî davranış, toplum onun ahlakîliğine karar vediği için değil de daha çok bizzat güzel olduğu için ahlakî davranış sayılır. İşte bundan dolayı birçok edebiyatçı ile toplumu arasında çatışma baş gösterir. Bu durum, onların ahlak bozukluğuna delil olarak gösterilemez. Bu çatışma muhtemelen onların ahlakla ilgili olarak halkın benimsediğinden farklı bir ölçüt kabul etmesinden kaynaklanmaktadır.

Edebiyat, insanın hakikatini bütün çıplaklığıyla ortaya koymak için perdeleri yırtar ve örtüleri ortadan kaldırır. Çünkü edebiyata göre hiçbir huy, ikiyüzlülükten ve sosyal nifaktan daha çirkin ve aşağılık değildir. Edebiyatçı, fıtraten toplumda gerçek bir etken olmaya ilgisiz değildir. Aksine bu etkiyi sağlayabilmek

için gayret eder. Çünkü bu onun tek teselli kaynağıdır. Ama o, bu etkinin gizli ve dolaylı bir şekilde gerçekleşmesi halinde daha derin olacağını bilmektedir. Hatta bu ilke, niteleyici edebiyat için bile geçerlidir. Ama edebiyatın konusunun ne olduğu meselesi, ne edebiyatın ne de edebiyatçının belirleyebileceği bir konudur. Zira her yazar, eserini, olumlu veya olumsuz bir duygu beslemediği bir konu çerçevesinde meydana getirir. Ama şu gerçeği her zaman dikkate almak gerekir: Bu duyguyu eserine açıkça yansıtması halinde kalitesini düşünür. Çünkü yazarlığın temel şartı, yazarın kendi şahsî duygusunu eserinde gizlemesidir. Duygunun teşhir edilmesi, eserin etkileyiciliğini ortadan kaldırır. Yozlaşma ve argo anlatım şiiri kirletir ve değersizleştirir. Bundan dolayı yazar, kendi esas duygularını sembolik ve anlamlı ifadelerin arasına sanatkarca gizlemelidir. Bu durum, yazarı ahlakî bir ilkeye zorlamak istememizden değil, böyle bir yazının okuyucuya ilham verebilmek için büyük bir güç kazandırması sebebiyle gereklidir. Bir eserin kalite ölçüsü, okuyucunun eserin içinde bulunabileceği, kendisini o sanatsal çalışmaya dahil hissedebileceği ve ona kendinden bir şeyler katabileceği ortaklık ölçüsüne bağlıdır. Kaliteli bir yazı, yazar ve okuyucunun birlikte dövmesiyle şekillenen bir demir parçası gibidir. Yazar, okuyucunun eser karşısında kendisini yararsız hissetmeyeceği kadar zayıf olmalıdır.

İnsaflı olmak gerekirse, okuyucu da böyle bir iş birliğine layık olmalıdır. Çünkü yazarın manaları anlatmadaki güçlülük ve zayıflığı tamamen okuyucunun kavrama ve hissetme gücüne bağlıdır. Ancak keskin bir sezgiye ve derin bir kavrayışa sahip olan bir okuyucu, sözcük perdelerinin gerisine gizlenmiş olan anlam ve duygulara nüfuz edebilir. Kabul etmek gerekir ki edebiyatın ayrıcalığı, duyguları tahrik edebilmesindedir. Kuru bir matematiksel düşünme böyle bir özelliğe sahip değildir. Kuru düşünme, her ne kadar tartışmada rakibi susturmak için herkesin kabul ettiği ilkeler ve gerçeklerle akıl yürütülürse de ancak ikna, okuduğumuz bir eserin doğruluğuna gönülden inandığımız za-

man gerçekleşir. Bu iman da her birimizin hayat boyu kazandığı özel tecrübelere dayanır.

Şiirde tasvir, kendisini ahlakî konularla sınırlamaz. Bu nedenle onun ahlaka uygun veya aykırı olduğuna hükmedilemez. Çünkü bu mesele, birçok insanî düşünce ve tasavvura benzer. Meselâ, bir matematik meselesi hakkında doğruluk ve yanlışlığı dışında başka bir hüküm verilemez. Aynı şekilde şiirde de tasvirin ahlakî veya ahlak dışı bir mesele olduğu söylenemez. Daha doğrusu ahlakî olduğu da ahlak dışı olduğu da söylenemez. Çünkü o, ahlak kategorisinden ayrıdır. Burada dilimizin fakirliği, bu konuyu anlatmak için bu kadar zahmet çekmemize sebep olmuştur. Çünkü bu hususta "ahlaka uygun" ve "ahlaka aykırı" dışında başka bir terimimiz yoktur. Avrupa dillerinde bu konuyla ilgili üç tane terim vardır: Ahlakî (morale), ahlaka aykırı (immorale) ve ahlak kategorisinin dışında yer alan (amorale). Buna göre şiirde tasvirin ahlak kategorisinin dışında kalan bir konu olduğunu söylemek gerekir. Böylece "Sanat sanat içindir." akımının ahlaka uygun olmamakla birlikte aykırı da olmadığını nasıl söyleyeceğimiz anlaşılmış olmaktadır. Tek çabası, mutlak güzelliğin yaratılması ve sanatı yalnızca kendi şahsî duygularının anlatım aracı olarak kullanan kimselerin tekelinden kurtarılmasının anlaşılmasıdır.

Bu ekolün tasvire duyduğu büyük ilgi, bizzat bu iddiayı, ispatlayan en büyük delildir. Realizm de böyledir. Bu akım ahlaka aykırı değildir. Bana göre, insan ruhunun çirkinlik ve karanlıklarına işaret eden bu ekole mensup yazarların eserleri, insanı kahramanlığa teşvik etmede parlak kahramanlık maceralarından daha çok etkilidir. Zira bir edebî eserde yazarın peşine düştüğü amaç ve eserinin içinden çıkarılan duygu, eserin meydana getirilmesinde kullanılan konu ve malzemeden ziyade ahlakî yargı bakımından önemlidir. Buna göre ahlak ile edebiyat arasındaki ilişki şu iki maddede özetlenebilir:

1- İnsan ruhunun gerçeğinin bilinmesi ve onun hassas analizi

2- Güzelliğin yaratılması, ruhun inceltilmesi ve süslenmesi

Edebiyat ve Sosyal Hayat

Şüphesiz, edebiyat, tarih boyunca millî devrimler ve sosyal hareketler üzerinde etkin bir rol oynamıştır. Bunun sebebi, hayatın maddî ve manevî boyutları arasında yakın ilişkilerin bulunmasıdır. Bu ilişkiler hissedilir ve gerçek bir şekil almadıkça halk onları anlayamaz. Çünkü büyük düşünceli insanlar özgürlük ve bağımsızlıklarına çok düşkündürler. Fakat halk kitlelerinin bunu kazanmaya teşvik edilmesi gerekir. Bu iş için mecburen bu yüce kavramlar ile onların gündelik maddî çıkarları arasındaki ilişkinin açıkça gösterilmesi gerekir. Durum, sosyal hareketlerde de böyledir. Yoksulluk ve maddî gerilik bir milleti isyana sürüklemez. Aksine, bir hareketin tahrik edilme ve gerçekleşmesinin kaynağı, halkın bu durumdan kesin surette haberdar olmasıdır. Ülkemizin mahrum sınıflarının, fakirlik ve perişanlığa saplanmış oldukları halde bu durumdan kurtulmak için hiçbir çaba harcamadıklarını görürüz. Bundan dolayı hayatın maddî ve manevî boyutları arasındaki ilişkinin anlaşılması ve bireylerin yakalandıkları talihsiz alınyazısından haberdar olmaları, edebiyatın milleti harekete geçirmedeki görevini açıklayan iki gerçektir.

Büyük Fransız Devrimi, İtalya'nın Birliği ve Rusya'daki Ekim Devrimi gibi büyük devrimler ve halk hareketleri, şüphesiz kendi milletinin ruhunda buna zemin hazırlayan usta yazarların görkemli çalışmalarının sonucudur. Eğer böyle keskin kalemler olmasaydı o kutsal ateşler tutuşturulamazdı. Örnek olarak Fransız yazar Baumarchais'in (1732-1799) *Figaro'nun Evliliği* [59] adlı tiyatrosu gösterilebilir. O bu eserde Fransız Devrimi'nden önceki aristokrat rejimine şiddetle saldırmıştır. Onun

[59] *Mariage de Figaro* (1784), beş perdelik nesir komedi. Eser Comte Almaviva'nın, Figaro'nun nişanlısı Susanne ile yapacağı evliliği önlemek için gösterdiği çabaları ele alır. Ancak Almaviva'nın tüm etkin çabalarına rağmen Figaro galip gelir. Her şey çalınan saz ve söz eşliğinde sona erer. Burada üçüncü tabakaya mensup olan bir kimsenin (Figaro) nüfuzlu ve güçlü bir kontun haysiyet ve şerefini nasıl ayağa düşürdüğü, onu nasıl yenilgiye uğrattığı konusu işlenmektedir.

tiyatroları devrimi ateşlemede o kadar etkili olmuştur ki yazarı bu yüzden Bastille hapishanesine hapsedilmiştir. O günden bu güne *Figaro'nun Evliliği* adlı tiyatroda yer alan "Figaro'nun Monoloğu"[60] hep baskı karşıtı bir marş olarak söylenegelmiştir. Yazarlar, bu sosyal hareketleri nasıl işleyecekleri konusunda görüş ayrılığı içindedirler. Bazıları bu hedefe ulaşmada sadece tasvir ve açıklamanın yeterli olduğu kanaatindedirler. Yazarın kendi sosyal görüşlerini doğrudan anlatması ve halkı bunlara davet etmesi gerekli değildir. Mesela yazar, bir mahrumun acı serüvenini açıklar veya bir kişinin başına gelen zulümleri onu açıkça kötülemeden ve bir çözüm yolu belirlemeden roman şeklinde sergiler. Bu metot belki daha etkilidir ama bir o kadar da zordur. Çünkü yazarın burada iki kurala birlikte riayet etmesi gerekir: Birincisi, olaylar canlı olarak resmedilmelidir. İkincisi, yazarın hayalinden veya dış dünyadan alınmış olan olaylar, okuyucuyu şiddetle etkisi altına alacak ve onda yazarın istediği etkiyi yaratacak şekilde düzenlenip anlatılmalıdır. Bu başarıya ancak seçme ve tikel olayları açıklama gücü bulunan ve kendi hikaye ve tasvirlerini renklendirebilen bir yazar ulaşabilir. Bu renk, soluk ve belirsiz fakat kışkırtıcı olmalıdır.

Bazılarına göre ise yazar, hikaye veya tiyatrosunda okuyucuyu kendi inandığı ilkelere açıkça davet etmek zorundadır. Bunlar bu konuda Moliere ve Shakespeare gibi büyük yazarların tarzını ölçü alırlar.

Yine de bu görüş genel bir ilke olarak kabul edilemez. Özellikle trajedide bu yöntem çok nahoştur. Ama komedi toplumsal inanç ve eleştirileri doğrudan anlatmaya elverişlidir. Mesela Moliere'in komedilerinde genellikle yazarın şahsî düşüncelerini dile getiren ikinci bir şahsiyet görürüz. Moliere bu yöntemi eski Yunan ve Latin komedilerinden almıştır. Komedilerde takriben eserin ortalarına yerleştirilen "konu dışına çıkma ve not düşme" adlı bir bölüm bulunuyordu. Burada yazar, doğrudan

[60] Monolog: Artistin kendisiyle yaptığı konuşma.

halka döner, sanki asıl konuyu tamamen unutmuş ve kendisiyle konuşma hakkı bulunan şahsiyetler olduğunu bilmiyormuş gibi davranır. Yazar burada tiyatro veya komediyle uzaktan yakından ilgili sosyal ve siyasal meseleler hakkındaki kişise duygu ve düşüncelerini savunur. Birçok yerde de kendisini savunmaya veya düşmanlık beslediği şair ve siyasetçilere saldırmaya kalkışır.[61]

Eleştiri ve Psikoloji

Edebiyatın konusu, insan ve çevrenin insan üzerindeki etkileridir. Bu bakımdan psikolojiye yakındır. Fakat aralarında şöyle bir temel fark vardır: Psikoloji, insanlar arasındaki genel olgu ve ortak yönleri ele alırken edebiyat ilk hedef olarak her bireyi diğerinden ayıran özel yönü anlamaya çalışır.[62] Bir psikolog herkes arasında ortak olan hayal, duygu ve içgüdüden bahsederken edebiyatçı, şair ise kendi özel duygusunu dile getirir, romancı ise soylu ve seçkin karakterlere sahip olan şahsiyetleri resmeder. Bu yüzden edebiyat, psikoloji açısından ortak nitelik taşıyan şahsiyetler arasında farklılık görür. Nitekim mesela, Moliere'in *Cimri*[63] adlı tiyatrosundaki cimri karakteri ile Balzac'ın

[61] Hikâyeleri şiirleştiren Mesnevi tarzı eserlerde de benzeri bir tarzın kullanıldığını görüyoruz. Meselâ Firdevsî ve Mevlana, hikâyenin tam ortasında olaylardan çıkarılması gereken dersleri (kıssadan hisse) okuyucuya doğrudan vermeyi tercih eder. (A. Şeriati)

[62] Bu noktada şu konuda gündeme getirilebilir: Bir psikoloğun, belli bir bireyin ruhsal yapısını ayrıntılı bir biçimde incelediği, ruhsal karakteristiklerini ortaya koyduğu söylenebilir. Peki bu durumda edebiyatın çalışma alanı ile psikolojinin çalışma alanı arasında ne gibi fark vardır? Edebiyat psikolojsi ile bilimsel psikolojinin birbirinden ayırt edilmesi gerektiği kanısındayım. Aksi takdirde yazar, burada bir psikoloğun çalışma alanının genel anlamda psikoloji, edebiyatın çalışma alanının ise bireysel psikoloji olduğunu söylemek istemiyor, öte yandan ruhun edebiyat açısından incelenmesi tüm insanlara teşmil edilebilir ve bir yazar da pekâla insan ruhunun ortak yanlarına yazılarında yer verebilir. Bu durumda bile edebiyatın çalışma alanı psikolojininkinden farklı olacaktır. Bu mesele oldukça yeni ve ayrıntılı olduğundan burada geniş bir şekilde ele almamız mümkün değildir. (A. Şeriati)

[63] Cimri: Moliere'in beş perdelik ve nesir olarak yazılmış en meşhur yapıtlarındandır. Yazar bu eserinde, para delisi olan bir kimsenin ruh halini sergile-

Eugenie Grandet[64] adlı romanındaki cimri karakteri birbirinden farklıdır. Çünkü her yazar, cimriliği başkasınınkinden farklı bir bakışla tasvir eder. Psikoloji edebiyatta çok ihtiyatlı kullanılmalıdır. Eğer psikoloji eleştiriye acemice el atarsa edebî bir eserde bulunan orijinalliği yok eder ve onu sahip olduğu genel ve ortak ilkelere göre değerlendirir. Halbuki psikolojinin ortak ilkeleri, genel araştırmalar dışında işe yaramaz ve bir ferdin özelliğini açıklayamaz. Zira her insan bireyi özel bir karaktere sahiptir. Onlar ağacın yapraklarına benzetilemez. Gerçi yapraklar da her bakımdan birbirleriyle ortak değildirler. Bu nedenle bir roman kahramanına, psikolojinin tümel insan için diktiği bir elbiseyi giydiremeyiz. Mesela bir kişinin hayali ile psikolojinin bahsettiği hayal birbirinden çok farklıdır. Her ferdin hayali, genetiğin, doğal ve sosyal çevrenin özel renklerini taşır. Ayrıca bu ferdin diğer psikolojik özellikleri de onun hayaline etkide bulunur ve onu psikolojinin hiç bilmediği çok karmaşık bir mesele haline getirir. Psikoloji, yazarın ruhunu tanımada veya roman kahramanlarını analiz etmede bize yardımcı olmakla birlikte bazen bu konuda bizi yanılgıya da sürükleyebilmektedir. Bu yüzden çeşitli kitap ve makalelerimde defalarca açıkladığım şu görüşü burada tekrar hatırlatmak istiyorum: Biz, edebiyat incelemesinde psikolojiden faydalanabileceğimizi kabul ediyoruz. Fakat edebî çalışmalarımızda psikolojinin bilimsel terimlerini kullanma mecburiyetinden kaçınmalı ve bu bilimin genel yasalarını edebî çıkarımlarımıza karıştırmamalıyız.

Doğrusu biz, psikolojinin kapalı terimlerine ve tumturaklı yasalarına ihtiyaç duymadan bireylerin ruhsal özelliklerini tanıyabilir ve analiz edebiliriz. Zira insan ruhunu tanımak başka bir meseledir, psikoloji bilginlerinin teorilerini sıralamak ve onları

mektedir. Tiyatronun baş aktörü durumunda olan Harpaquon hep parayı düşünen bir akla sahiptir. Alacağı çeyizden vazgeçmesi şartıyla kızını ilk taliplisine vermeye hazırdır. (A. Şeriati)

64 *Eugenie Grandet*: Balzac'ın meşhur eserlerindendir. Bu eserde Grandet, paraya olan aşırı düşkünlüğü sebebiyle dost ve akrabalarını feda edebilmektedir. Bu kurbanlardan birisi de kızı Eugenie'dir. (A. Şeriati)

edebiyatın omzuna yüklemek başka bir şeydir. Psikolojinin edebiyattan alacağı şeyler, onun edebiyatta kullanılabilecek bilimsel bilgilerinden daha büyük, daha derin ve daha önemlidir. Çünkü psikoloji, mesela ırksal taassup konusunu *Othello*[65] adlı tiyatro eserinde canlı, coşkulu ve devrimci bir şekilde bulabilir. Oysa bu tür manevî konularda çok az kullanılan iç gözlem veya tercübî metotla araştırmalarında böylesine dolu bir kaynağa ulaşamaz.

Psikoloji, *Othello'da* taassup konusu, Kuzey Afrika berberilerine mensubiyet, siyah derili olmak gibi bedensel veya sosyal zorunluluklardan kaynaklanan ruhsal kompleksler ve beyaz ırktan gördüğü ve taassubuna etki eden hakaretler gibi diğer etkenlerden ayırt edebilir. İşte psikoloji, bu karmaşık ve iç içe geçmiş etkenleri birbirinden ayırdıktan sonra ırksal taassup huyunu ve onun etkilerini resmeden genel çizgilere ulaşabilir ve onları açıklayabilir. Buna rağmen böyle bir soyut taassubun gerçek dünyada bir fertte bulunabileceğini farz edemeyiz. Şurası açık bir gerçektir ki psikolojinin yardımıyla eleştiriye başlamak isteyen bir eleştirmen yoldan çıkarken birçok şair ve edebiyatçı çoğu zaman daha doğru kavrayabilmekte ve insan ruhunu psikologlardan daha iyi analiz edebilmektedir. Çünkü bunlar sadece, bireylerin varlığında karşılığı bulunmayan tümel psikolojik kavramlarla işe başlamaktadırlar.

Bu hususlar gözetildiği takdirde psikolojinin edebî çalışmaya müdahalesine bir ölçü ve edebiyatın psikoloji alanına nüfuzuna da belli sınırlar konulabilir.

[65] Othello: Shakespeare'in coşkulu ve güçlü tiyatro eseri. Othello orduda görev yapan Moritanya'lı (Kuzey Afrikalı) bir generaldir. Iago adlı fitneci ve rezil bir Çinlinin söylediği sözlerin yol açtığı taassub, kabalık ve kötümserlik sonucunda Othello, sevgili karısı Desdemone'yi boğarak öldürür. Othello adı, eşine karşı vahşî bir kıskançlık besleyen kimseler için deyim haline gelmiştir.

Eleştiri Tarihine Bakış

Yunan'da Eleştiri

Aristo'dan önce eleştiri, edebî eserlerin bir parçası olarak bulunuyordu. Araplarda olduğu gibi Yunanlılar arasında da eleştiriye ilkin şairler başlamışlardır. Belki bunun en iyi örneği, ünlü komedi şairi Aristophenes'in üç trajedi şairi Acyhillus, Eurupides ve Sophocles hakkında yaptığı eleştiridir.

Bu eleştiri çok titiz olmasına rağmen eleştirmenin o konudaki şahsî görüşleri açıkça göze çarpmaktadır. Çünkü Aristophenes eskileri taklitte ileri gidiyor, felsefî düşünce tarzına karşı çıkıyor ve tiyatrolarında dinî rengini net olarak belli ediyordu. Onun duygusallığı akılcılığına baskın geliyordu. Halbuki Eurupides onun aksine yeni düşüncelidir, tiyatrolarına felsefî bir renk hakimdir ve doğal olarak fikirleri dinî sınırlamalardan bağımsızdır.

Eleştiri, 16. ve 17 yüzyılda edebiyat ve sanat hayatındaki rönesansla[66] birlikte gün yüzüne çıktı ve muhtelif ekollerde çeşitli edebî eserlerin ortaya çıkmasıyla birlikte canlandı. Yeni edebiyat anlayışıyla birlikte Rönesans'tan günümüze kadar klasizm, sanat için sanat, sembolizm ve neoklasizm gibi eski edebiyatta eşine rastlanmayan yeni akımlar ortaya çıkmıştır.[67] Şüphesiz

[66] Renaissance, kelime olarak "yeniden doğuş" anlamına gelir. Terim olarak, on altıncı asırda Avrupa'da bilim, edebiyat ve sanatta meydana gelen büyük değişmeler için kullanılan bir kavramdır. Düşünce ve zevkleri dinin tekeline alan kilisenin baskılarından kurtulmak için, din dışı ve insanî bir ruha sahip olan eski Yunan'ın edebiyat ve sanatına geri dönüşü hedefler.

[67] Birbirinden farklı edebiyat akımlarının ortaya çıkması yeni bir şey olsa da bu ekollerin düşünce temellerinin eski edebiyat eserlerinde bulunmadığını ileri süremeyiz. Eski şair ve yazarlarımızın görüş ve düşüncelerini yeni edebiyat akımları çerçevesinde, kuru ve ütopik bir şekilde yorumlayanların bu tavrına katılmamakla birlikte, Farsça edebî eserlerin, bu ekollerin yaklaşımlarıyla daha dikkatli ve daha bilimsel bir şekilde incelenebileceğinden, aruzî ve bedîhî gözle ulaşamadığımız inceliklere, karanlık nokta ve nüktelere ulaşılabileceğinden şüphe etmiyorum. Çünkü bir şâirin ya da yazarın yeni edebî akımlarca çizilen kalıplarla tamamen uyuşmaması, örneğin bir Menuçehrî'nin naturalizm açısından veya ariflerin eserlerinin sembolizmin yaklaşımıyla ya da Irakî ekolünün romantizmin yardımıyla daha iyi anlaşılmasını engellemez.

eleştiri, edebî ürünlerin verilmesiyle işbirliği içinde bu akımların doğuşunda etkili olmuştur. Yeni çağda eleştiri, çeşitli zekv ve akımların ortaya çıkmasına yol açan belirsiz nedenlerin aydınlatılmasında etkin bir rol üstlenmiştir. Günümüz eleştirmenleri, hangi yazarın hangi ekole mensup olduğunu, tek başına bir yöntemin ortaya çıkmasına bakarak hangi ekol temelinde oluştuğunu ve öğretim ve öğrenim çerçevesiyle sınırlı bir edebiyatın genelde gerçek değerini kaybetmesine rağmen birtakım insanların o ekolleri öğrenmeye çalıştıklarını bilmektedirler. Bu nedenle eleştiri bu yöntemleri hem yaratır hem de açıklar.[68]

Aristo'ya Göre Eleştiri

Aristo, mantık, metafizik, biyoloji ve botanik için olduğu gibi eleştiri için de birtakım kurallar koymuştur. Onun bu kuralları koyarken izlediği yöntem, felsefede tümel ilkeler çıkarırken izlediği yöntemin aynısıdır.

O, eleştiri için koyduğu kurallara *Poetik* ve *Retorik* adlı kitaplarında yer vermiştir. Bugün tamamı elimizde bulunan *Retorika* üç bölümden oluşmaktadır. Ancak *Poetika* kitabının yarıya yakını ortadan kaybolmuştur. Bu kitaplar Abbasiler devrinde tercüme edilmiştir. Matta b. Yunus tarafından tercüme edilen bu iki kitap, günümüzde *Organon*'dan[69] bir bölüm ile birlikte Paris Millî Kütüphanesi'nde, mikrofilmi ise Birinci Fuad Kütüphanesi'nde sekiz cilt halinde bulunmaktadır.[70]

Çoğu okumuşlarımız, sembolizm, romantizm, naturalizm vb. akımlar çerçevesinde eserler veren Avrupalı yazarların tüm görüşlerinin bu akımlara uygun olduğunu zannederler. Oysa durum böyle değildir ve olması da zaten imkansızdır. Burada isimlendirmenin, belli bir müsamaha çerçevesinde, genele bakarak isimlendirme esasına göre yapıldığı unutulmamalıdır. (A. Şeriati)

68 Yani bazen bu akımı yaratıyor, bazen de keşfediyor. (A. Şeriati)

69 Aristo'nun mantığa dair risalesi.

70 Matta b. Yûnus dışında, bu kitapların, İbn Sînâ ve İbn Rüşd tarafından tercüme edildiği bilinmektedir. Her üç tercüme de iki yıl önce vefat eden Mısırlı bilim adamı ve düşünür Abdurrahman Bedevi tarafından *Fennü'ş-Şi'r* adı altında yayınlanmıştır. (A. Şeriati)

Alman bilim adamı Beacer, *Poetika*'nın Arapça tercümesini yayınlamıştır ama bu nüsha anlamayı zorlaştıracak derecede hatalar içermektedir. Tercümenin dikkatli bir tashihinin yapılması gerekir. *Poetika*'nın ilk bölümü elimizde bulunmaktadır. Bu kitapta Aristo, ilkel şiiri titizlikle ele almakta ve meşhur teorisini açıklamaya çalışmaktadır: "Şiir, hem nesneler hem de insan doğasının taklit ve temsilidir (drama)." Daha sonra onu hikaye, şarkı ve tiyatro şeklinde sınıflandırmakta ve her birisinin farklı yönlerini açıklamaktadır. Mesela tarih ve geçmişle ilgili şiir olan hikayeden bahsederken hikayenin amacının belli bir ferdin özelliklerini açıklamak olmadığını, fertleri insan tekleri gibi şekillendirmediğini, aksine onları tümel insanî örnekler olarak ele aldığını ve hikayedeki her kahramanın bir insan tipini temsil ettiğini belirtmektedir.

Daha sonra her şiir türünden bahseder ve özellikle trajediye geniş yer verir. Buradan, komedi hakkında da detaylı açıklamalar yaptığı çıkarılabilir. Fakat kitabın bu kısmı günümüzde mevcut değildir. Trajedi ile ilgili konularda eski Yunan şairlerinin eserlerine dayanmıştır. Özellikle Sophokles'e karşı büyük bir hayranlığı vardır. Koyduğu birçok genel ilkeyi, onun *Kral Oidipus*[71] adlı trajedisinden çıkarmıştır. Tiyatro tarihinde çok etkili olan en büyük ilkesi belki de Aristo'ya nispet edilen "üçlü birlikler" ilkesidir. Bunlar da zaman, mekan ve konu birliğinden ibarettir. Halbuki bu görüş Aristo'ya ait değildir. O bu üç birlikten sadece birisini tiyatronun şartlarından saymıştır. Aristo'nun bu konudaki bir metni üzerinde yapılan dikkatli bir inceleme, onun bu üç birlikten sadece birini gerekli gördüğünü ispatlamaktadır. Bu, konu birliğidir. Onun amacı, tiyatronun sadece konu temeline dayanması gerektiği yönündedir. Konu, tiyatronun olayları arasında belirsiz bir şekilde hissedilir. Tiyat-

[71] Kral Oidipus, Sophokles'in (M.Ö. 415) trajik eseridir. Buna göre bir yazgının sonucunda bilmeden babasını öldürüp dul kalan annesiyle evlenen Oidipus, bu utançtan kurtulmak için gözlerini feda eder. Krallığı bırakıp çocukları Antigone ve Tsmene ile birlikte sürgüne gider.

ronun tüm çabası, bu belirsizliği gidermeye yöneliktir. Öyle ki tiyatro, bu belirsizliğin ortadan kalkmasıyla sona erer. Ama Aristo, zaman ve mekan birliklerine sadece işaret etmekle yetinmiş, onları bağımsız ilkeler olarak kabul etmemiştir. Gerçekte bu iki ilke, özellikle zaman birliği tiyatro esaslarının bir parçası sayılmaz. Çünkü tiyatro, bir hayat tasvirinden ibarettir. Bundan dolayı tiyatro olaylarının dış dünyada ihtiyaç duyulan bir zaman süresinde gerçekleşmesi gerekir. Buna göre tiyatronun süresi iki veya üç saatle sınırlanmalıdır. Çünkü tiyatronun 24 saat sürmesi akıl ve mantıkla bağdaşmaz.

Tiyatroda zaman ve mekan birliklerini kabul eden, Aristo değil, 16. yüzyıl Rönesans edebiyatının özellikle Fransa'da yazan yazarı Scaligero'dur.[72] Bu adam, 16. yüzyılın Latince ve Yunanca konuşan İtalyan bilginlerindendir. O, Aristo'nun düşüncesini tam anlamamıştı. Aristo'nun görüşlerini incelerken kendi şahsî düşüncesini bir kenara koyamamıştı. Bu yüzden onun görüşleri Aristo'nun görüşleriymiş gibi ünlendi ve Klasik edebiyatta (17. yüzyıl Fransız edebiyatı) çiğnenmesi suç sayılan kesin ilkeler haline geldi. Bu inanç o dereceye ulaştı ki büyük Fransız şair Corneille, *Le Cide* adlı romanını yazdığında eleştirmenler ona şiddetle saldırdılar ve onu Aristo'nun kurallarını çiğnemekle suçladılar. Aristo, etkisini Orta Çağ boyunca korudu. Sanat dünyasında hiçbir tartışma, Aristo'nun görüşleri ile kanıtlanmadıkça bitmiyordu. Bu yüzden Corneille bu suçlama karşısında aciz kaldı. Neticede Fransız Akademisi onu yargıladı ve tiyatrosunun incelenip Aristo'nun üç ilkesinden uzaklaştığı noktaların tespit edilmesi için bir heyet oluşturdu. Ünlü yazar Chapelain, soruşturmanın neticesini ilan etmekle görevlendirildi. O, *Akademinin Le Cide Hakkındaki Görüşü* adlı bir kitapta mahkemenin sonucunu açıkladı. Bu kitap günümüzde edebiyat tarihinin önemli belgelerinden biri sayılmaktadır. Chapelain bu kitapta şöyle yazmaktadır: "Corneille, Aristo'nun ilkelerinden uzaklaş-

[72] G. C. Scaligero (1484-1558): İtalyalı meşhur tabib ve dil bilgini. Rönesans'ın en parlak simalarından biridir. Şiir sanatıyla ilgili bir kitabı vardır.

tığı için kınamayı hak etmiştir." Corneile, "Tiyatro Üzerine Konuşmalar" adlı temel ve özlü yedi makalede onun görüşünü reddetmiştir. O, bu makalelerde Aristo'ya nispet edilen "üçlü birlikler"i izah etmiş, onun mantıksal ve sanatsal esaslarını açıklamış ve o esasların hangi nitelikleri takip ettiğine açıklık getirmiştir.

Aristo'nun bu görüşü ve "üç tür birlik"i trajedi hakkındadır. Fakat bu filozof sadece tiyatro için kurallar koymakla yetinmemiş, üstelik tiyatroyla ilgili psikolojik bir meseleyi de ele almıştır. Bu teori, onun şu meşhur sözüne dayanır: "Tiyatro ruhta korku ve şefkati harekete geçirdiği için ruhun arınmasını sağlar. Bundan dolayı söz konusu teori, "katharaxis" (tezkiye) ünlenmiştir. Bu tezkiyenin sebebi, insan ruhunda toplumun kınadığı ve bozucu güç olarak gördüğü bazı içgüdülerin bulunmasıdır. Tiyatro, korku ve acıma duygularını harekete geçirmek suretiyle bu bastırılmış eğilimleri tedavi eder. Çünkü seyirci ve sanatçı meydana gelen olaylarda bir çeşit ortaklık ararlar. Eğer tiyatro sanatçısı ustaca oynar ve seyircinin hayal ve duygusunu harekete geçirirse tıpkı onun gibi bu olayları yaşar. Merhamet ve korku ancak heyecan verici ve sıra dışı sahneler sayesinde harekete geçer. Fıtrî içgüdüler ister istemez bu heyecan ve tahrikin içine çekilir:

Bu teori, "Genel olarak edebiyat, özel olarak da tiyatro, insanın enerji birikiminden ibarettir." diyen yeni estetik teorisine yakın kabul edilebilir. Bu teori, roman yazarı hakkında olduğu gibi roman okuyucusu ve tiyatro seyircisi hakkında da geçerlidir. Nasıl ki yazar toplumda dışa vurulamamış bastırılmış eğilimlerle kendi hayalinde dost ise okuyucu veya seyirci de bu esnada yazarın duygu ve tecrübelerine ortak olur. Başka bir anlatımla, okuyucu ve seyirci sanatçının eserinde birlikte yaşarlar. Aristo'ya göre tiyatro da tıpkı diğer edebiyat türleri, hatta tüm sanat dalları gibi drama temeline dayanır. Müzik, tabiat veya insan fıtratının dramasıdır. Bu dramayı müzik nağme ve ritimle; resim şekil, renk ve ışıkla; edebiyat ise lafız ve ritimle gerçekleştirir.

Aristo gibi eski Yunanlılar da sanatın ana maddesinin güzellik olduğuna ve çirkinliğin, sanatsal yapının malzemelerinden bir parça olamayacağına inanmaktaydılar. Bu nedenle her ne kadar gerçeklikten uzaklaşmamış olsalarda onların heykeltraşlık, resim ve edebiyat gibi sanat eserlerinde daha çok güzellik ana madde olarak yer almıştır. Ama yeni çağ bu teoriyi reddetti. Çünkü o, sanatın, çirkinliğin yüzünü her okşayışında güzelleştiğine inanır. Bu teori 18. yüzyılda ortaya çıkıp hızla yayılmış; nihayet 19. yüzyılda realizm adlı bir ekole dönüşmüştür.

İlginç konulardan birisi de şudur: Siz yolda bir fakir gördüğünüzde ona bakmaktan tiksinirsiniz. Ama İspanyol ressam Murillo'nun[73] ölümsüz tablosunda çizdiği fakir tipini seyretmekten zevk alırsınız. Bunun sebebi, sizin, Murillo tarafından dikilen o yüksek insanî anlamlar elbisesini o fakire giydiremeyişinizdir. Bu fakir, bir sanatkarın duygusuna büründüğünde sanatsal değer kazanır. Sizin onu güzel bulmanıza ve ondan haz almanıza sebep olan şey, Murillo'nun şekil, renk ve ışıkla fakirin yüzünde somutlaştırabildiği insanî anlamların aynısıdır.

Yunanlılar bu gerçeği kabullenemediler. Çünkü onların özelliklerinden birisi de güzelliğe övgü ve tapınma idi. Bu güzellik, şekil, suret ve geometrik düzen güzelliğinden ibaretti. Hatta manevî gerçekleri bile bir bedende somutlaştırıyorlardı. Nitekim en büyük Yunan yazarlarından olan Eflatun hakikatten bahsederken şöyle demektir: "Eğer hakikati bir kadın şeklinde bedenleştirseler bütün halk onu sevecektir." Aristo dramayı, araç, konu ve metot şeklinde sınıflandırır.

1- Araç: Burada her sanata özgü araçlardan söz eder. Mesela müzik sanatında kullanılan araçlar, resim ve edebiyat sanatında kullanılanlardan farklıdır.

2- Konu: Aristo, sanatın, tabiat ve insanın bir resmi olduğuna inanır. Bu resim, ya gerçeğin aynısı, ya ondan daha iyi yahut ondan daha kötüdür.

[73] Bartolome Estaben Murillo (1618 Sevilla-1682): İspanyol ressam. Eserlerinde mistik bakış açısıyla realizm iç içe geçmiştir. (A. Şeriati)

3- Metot: Sanat dalları, metot bakımından da birbirinden farklıdır. Onlardan biri hikayeyi gösteri dışı bir dille verebilirken başka bir tür de pratiği değişik bir araçla somutlaştırabilir.

Aristo'nun sanat tasnifi burada son bulur. Dikkat edilirse bu teorinin çok yüzeysel olduğu görülür. Çünkü edebiyat ve sanatın gösteri değil, daha çok yaratıcılık yönü ağır basar. Birçok yazar, Allah vergisi bir yaratıcılık gücüne sahip olup halkın tıpkı bir ayna gibi kendi gizli hakikatlerini görebilecekleri eserler yaratırlar. Şüphesi böylesi sanatkarlar eliyle yaratılan bir güzellik, derece itirabiyle gerçek hayattan daha açık ve daha derindir. Çünkü sanatkar, malzemelerini bu toplumun içinden derleyip toplar. Gizli hazinelerin kapısını açar ve ruhun karanlık noktalarına kendi sanatıyla ışık tutar. Ruhsal ve ahlakî bir gerçeği tasvir eden veya bir şahsiyeti analiz eden işte bu şaheserlerdir. Bu analizle siz kendinizi öyle bir tanırsınız ki sanki bir kayıp eşyayı yeniden bulmuş veya ruhunuzun karanlık bir köşesini keşfetmiş gibi olursunuz.

Aristo'dan sonra eleştiri, olgunlaşma yönünde önemli adımlar attı ve eleştirmenler, çok hassas ve derin özellikler keşfettiler. Büyük Alman eleştirmen Lessing'in[74] *Laocoon* adlı eserinde verdiği bir örnek olayı burada nakledelim:

Laocoon, Truva[75] şehrindeki Yunan tanrıçası Apollon'un kahinlerinden birinin adıdır. Yunanlılar on yıllık bir kuşatmaya rağmen ele geçiremedikleri bu şehri sonunda kurnazca bir plan yaparak ele geçirmeyi başarmışlardır. Bu sırada, günümüzde "Truva atı" diye hile ve kurnazlığın darbımeseli haline gelmiş olan tahtadan bir at heykeli yaptılar. Yunanlılar bu tahta atın içine birkaç asker gizlediler ve kuşatmayı kaldırma adına şehrin

[74] Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781): Alman yazar ve eleştirmen. Alman edebiyatını Fransız klasizminin etkisinden uzaklaştırmak için yaptığı çalışmalarla bilinir.

[75] Troie (Truva): Küçük Asya'da (bugünkü Türkiye'nin Çanakkale ili sınırları içerisinde) bulunan antik bir şehir. Homeros'un İlyada'sıyla birlikte adını ebedîleştirmiştir. Araplar bu şehre "Travade" derler. (A. Şeriati)

çevresinden uzaklaştırlar. Truva halkı, bu atın nasiplerine düşmüş değerli bir ganimet olduğu düşüncesiyle şehir kalesinin bir tarafını yıkıp atı içeri sokmuşlar. At daha şehir merkezine varmadan Yunanlı savaşçılar atın içinden dışarı fırlayıp muhafızları öldürmüşler, şehri ateşe vermişler ve kale kapılarını Yunan askerlerine açmışlar.

Laocoon, şehir halkını Yunanlılardan koruyan Truva kâhini idi. Yunan tanrılarının, özellikle tanrıça Pales Athena[76] ve Yunanlılara yardım eden Zeus'un[77] gazabına uğramıştır. Bu gazap o kadar büyüktür ki ona şiddetli işkence yapmaya karar verirler. Üzerine saldıkları tehlikeli yılanlar, onu üç çocuğu ile birlikte Yunanlıların önüne getirirler. Laocoon'a yapılan işkenceler, boynuna dolanan yılanlar ve onun talihsiz serüveni sanatçıların ilgisinden uzak kalamazdı. Nitekim bugün ayakları kaybolmuş olmakla birlikte işkence gören Laocoon heykelleri bulunmaktadır. Ayrıca üzerinde onun hikayesi yazılı bronz levhalar bize kadar ulaşmıştır. Öte yandan *Eneide*[78] yazarı büyük Latin şair Virgile[79], Laocoon'a yapılan işkenceyi şiirle anlatmıştır.

Laocoon adlı kitabında Lessing, heykeltraşlık ve şiir sanatlarını mukayese etmektedir. O burada iki sanattan hangisinin duygumuzu Laocoon işkencesine kışkırtmada daha etkili olduğunu tartışmaktadır.

Aslında Lessing bu tartışmada söz konusu iki sanattan birini diğerine tercih etmek istememiştir. Daha doğrusu o, bu iki sanat arasındaki sınırı ve belli özellikleri resmetmeye ve her birinin

[76] Yunan Tanrıçası.

[77] Latinlerin Jüpiter'ine karşılık gelen en büyük Yunan tanrısı.

[78] l'Eneide: Virgile'nin, yarım bıraktığı ve ölmeden önce yok etmek istediği, en son eseri. (A. Şeriati)

[79] Virgile: İtalyan şâir (M.Ö. 19-71). Eski Yunanlılardan özellikle Teokrites ve Homeros'un etkisinde kalmasına rağmen, doğaya karşı duyduğu aşk ve şiirlerindeki armoni onu ölümsüz dehalar arasına sokmaya yetmiştir. Ayrıca Virgile, aşkın sembolü olan Beatrix'e karşılık, aklın temsilcisi olarak Dante'nin kahramanları arasında yer alır. (A. Şeriati)

alanını tespit etmeye çalışır. Ona göre şair, eserinde hareketleri ve peşpeşe gelen değişik şekilleri tasvir edebilmekte iken heykeltraş veya ressam sadece belli bir şekli, bir mekanda somutlaştırma gücüne sahiptir. Başka bir anlatımla, heykeltraş sadece mekan üzerinde tasarrufta bulunabilmekteyken şair ayrıca zamanı da işin içine katabilmektedir. Eğer bu iki sanattan biri diğerinin alanına girerse başarısızlığa mahkum olur. Bu nedenle mesela İmrulkays gibi bir şair, atı bütün yağmalamalarıyla birlikte tasvir edebilmekteyken ressam ve heykeltraş böyle bir imkandan mahrumdur. Çünkü bu ikisi, bir şekli bir mekanda hareketlendirmeden seçmek zorundadır.

Lessing bu yolla sanat türleri arasındaki kesin farkı anlayabilmektedir. Ama insan aklının bütün caddelerinde yürümüş olan Aristo gibi bir adamdan Lessing'in 2200 yıl sonra ulaştığı bu geçici dakikalar ve ufak parçalarla uğraşması beklenemez.

Aristo'nun eleştirisinde görülen kusur, mantıksal tasnife dayalı aklî metodunun sonucudur. Çünkü Aristo akılcı ve kıyascı bir filozof olduğu için sezgiyi tanımaz. Aristo'nun çalışmasında görülen hayret verici titizlik, onun formel tasnif kurallarına aşırı bağlı kalmasından ileri gelmektedir. Onu göre edebiyat üç kısma ayrılır: Hikaye, şarkı ve tiyatro. Tiyatro, trajedi ve komedi olmak üzere iki türden oluşur. Edebiyat, taklitten ibaret olup taklit de konu, araç ve yöntem bakımından sınıflandırılır.

Hikaye edebiyatı, genel tarihten ayrılır. Çünkü hikaye edebiyatı tümellerle ilgilenirken tarih özel olaylarla ilgilenir. Hikayeci, isyankar bir adam sembolünü tasvir eder. Bu isyan bazen onun ruhsal bir eksikliğinin sonucu olarak ortaya çıkar. Ama tarihçi bizzat Alcibide'yi[80] inceleme konusu yapar ve der ki: "Nasıl olur da bu âsi adam Atina düşmanı olan Ispartalılara bağlanır?"

Bu düşünce tarzı bizim ilmî hayatımıza uygundur. Çünkü bizi hayat üzerinde düşünmeye, madde ve tabiat güçlerine hükmet-

[80] Alcibide (M.Ö. 450-404): Atinalı usta, ancak fitneci bir komutan. Sokrates'in âşık olduğu öğrencisi. (A. Şeriati)

meye teşvik eder. İşte bu nedenle böyle bir metot, her şeyden önce insan ve nesnelerden daha genel olan birimlerin asaletini anlamaya çalışan sanat türlerinin ortaya çıkmasını sağlayamaz. Bu asalet, mantıksal ve kıyasçı aklın latif ve zevke dayalı ilişki ve ayrıcalıkları, çok az kavrayabildiği ince ve zarif farklılıklara dayanır. Bunu sadece insanın iç duygusundan kaynaklanan güzel ve hoş bir ruh kavrayabilir. Büyük Arap eleştirmen Amidî bu konuda şöyle demektedir.

"Bilginin kuşattığı fakat nitelemenin ulaşamadığı şeyler vardır." Aynı şekilde Kadi Cürcani de kendisinin taraf olduğu bir tartışmada şöyle diyor: "O seninle gözlerin algıladığı zahir ile tartışır; sen onu kalplerin kazandığı batına götürürsün."

II. Bölüm:

Yeni Çağ'da Eleştiri

Burada Aristo'dan sonra gelen bütün eleştirmenleri zikretmek istemiyoruz. Hatta yaklaşık olarak Büyük Fransız Devrimi (1789) ile başlayan yeni asra ulaşabilmek için Orta Çağ'dan ve aynı şekilde Rönesans asrından bile vazgeçtik. Çünkü Aristo'nun, trajedi için koyduğu ilkelerle eleştirinin özünün yakalandığı ve günümüze kadar gelen bütün teorik mücadelelerin bu ekol etrafında döndüğü söylenebilir.

Bütün bu mücadeleler, eleştirinin "kurallı" ya da "zevkli" olma hakkındaki zevk ve görüş ayrılıklarından kaynaklanmıştır. Bu bakımdan Aristo'dan sonra, hatta Rönesans devrinde gelen bütün eleştirmenlerin ya onunla görüş birliği içinde ya da muhalif oldukları söylenebilir. Bütün bunlara rağmen biz eleştiri ve eleştirmenler tarihini burada tam olarak ele almak istemiyoruz. Dediğimiz gibi sadece tarih boyunca olağanüstü bir seçkinlik ve büyüklük elde etmiş olan ekol ve şahsiyetlere değineceğiz.

İki Saf Arasında Lessing

Sanat ve Edebiyatta Özgürlük ve Bağımlılık

Burada *Laocoon* ve *Hamburg Piyesleri Savaşı* [81] adlı kitapların yazarı büyük Alman eleştirmen Lessing'in ekolünü inceleyeceğiz. Bu büyük adam, eleştirinin kurallı veya zevke dayalı olması çerçevesinde kapsamlı mücadeleler yapmıştır. Lessing, önemli bir İngiliz edebiyatı taraftarıdır. Özellikle Shakespeare'e karşı büyük bir hayranlığı vardır. Çünkü Shakespeare yaklaşık üç asır meçhul kaldı. Onun çağdaşı olan iki ünlü yazar Marlow[82] ve Ben Johnson'un çağdaşları nazarında önemli bir yeri vardı.

[81] Dramaturgie de Hambourg (Hamburgische Dramaturgie): Bu kelime, sanat anlamına veya çeşitli piyesler bütünü anlamına gelmektedir. Fakat yazar, onu "tiyatro hareketi" olarak tercüme etmiştir.

[82] (Christopher) Marlow: (1563-1593) İngiliz dramatik şâiri. *Doktor Faust'un Yaşamı ve Ölümü*'nün yazarı.

Öte yandan Lessing, Fransız edebiyatına, özellikle 17. yüzyılda ortaya çıkıp revaç bulan klasik edebiyata karşı büyük bir düşmanlık besliyordu. Klasik Fransız edebiyatı Aristo kuralları çerçevesinde sınırlı olduğu için doğal olarak Lessing'in eleştiri faaliyetinde her tür sabit kuraldan kaçınması gerekiyordu. Özellikle Shakespeare'in eserlerine tutkundu. Shakespeare, dehâsı hiçbir kurala boyun eğmeyen, her kural ve âdeti ayakları altına alan bir şahsiyettir. Shakespeare'in kural tanımazlığı sadece yazarlık sanatıyla sınırlı değildi, o ayrıca aklî ve mantıksal konularda da isyankâr biriydi. Nitekim bütün piyeslerini olağanüstülükler, vehimler ve muammalala doldurmuştur. Lessing gibi bir adam, eleştiriyi kayıtsız ve şartsız mutlak zevkin eline teslim edemiyor ve sadece klasik edebiyata düşmanlığı olduğu için yahut edebiyatı kurallar çerçevesine hapsetmekten kaçınması sebebiyle de onu kendi haline bırakamıyor. Nitekim *Laocoon*'da şiir, resim ve heykeltraşlığın herbirinin çalışma alanını belirlediğini ve her birisi için sabit tanımlar yaptığını görüyoruz.

Lessing, ne eleştirinin zevke dayalı olmasına davet ediyor ne de kural aleytarlığında ifrata kaçıyor. Bu yüzden onun söz konusu iki hasım saf arasında mutedil bir üs kurduğu, kural tanımaz deha ile kurallar arasında birtakım ilişkiler keşfettiğini ve bu iki yaklaşımın birbiriyle bazen uyumlu bazen de uyumsuz olduğuna işaret ettiğini görmekteyiz. Çünkü kurallar dehadan doğar ve daha sonra bizzat dehayı sınırlamak ister. Onu yeni klasik ekolün kurucularından saymalarının nedeni belki de bu çelişkidir. Nitekim o, en büyük Alman şair ve yazar Goethe ve büyük ingiliz şair Samuel Taylor Coleridge'in (1772-1834) yetişmesinde etkili olmuş kimselerden biri olarak bilinir. Biz, eleştirinin ilke ve kurallar karşısında özgürlük veya bağımlılığı konusunda Lessing'in teorisini açıkça ortaya koyamıyoruz. Bu nedenle en iyisi, *Hamburg Piyesleri Savaşı* adlı kitabından şu veciz sözü aktarmaktır:

"Tanrı'ya şükür, şimdi şunu ilan eden ve bir hareket başlatan yeni bir eleştirmenler nesli yetişmiştir:

Deha her kuraldan daha üstündür. Öte yandan dehânın sonucu kuraldır. Bu yolla dehaya yağcılık yapmak istemişlerdir. Ben, ortaya koydukları bu teori hatırına onları dahiler sınıfına yerleştireceğimize ianıyorum. Ama bu grup, teorilerine "Kurallar dehayı öldürür." cümlesini eklediklerinde kendilerini rezil etmişlerdir. Çünkü bu, dem vurdukları dehadan nasıl da zerre miktarı nasiplenmediklerini gösterir. Bunlar, bir etkenin, özellikle de bu etken kendi inandıkları gibi bizzat dehanın sonucu ise dehayı ezebilme gücüne sahip olduğunu sanırlar. Şüphesiz her dâhinin bir teknik eleştirmeni meydana getirebilmesine karşılık her teknik eleştirmen dâhi olamaz. Çünkü dâhi, yaratılıştan birtakım ilkeleri takip eder ama bu ilkeleri o bizzat seçmez ve onlara yönelmez. O, kendi duygusuna anlatmada yardımcı olan ilkelerden başkasına uymaz. Buna göre duygu anlatım araçlarının, bu dehâ gücünü zayıflattığı nasıl söylenebilir?"

Bu sözden, Lessing'in, kuralların dehâyı söndürebileceğine inanan kimseleri acımasızca alaya aldığı anlaşılmaktadır. Bunlar nasıl olup da aynı zamanda kuralların dehâdan kaynaklandığını söyleyebilmektedirler?

Lessing'in inandığı kurallar, soyut mantığın edebiyatı, içine hapsettiği şeklî kurallar değildir. Bilakis, bizzat edebî metinlerden çıkarılan ve yazarların şahsî duygularını anlatmalarına yardımcı olan kurallardır.

Sainte Beuve (1804-1869)

Ünlü Fransız eleştirmen Sainte Beuve, klasizm binasını yıkıp sonuçta teknik ve kurallı eleştirinin temelini sarsan en güçlü faktörlerden sayılır.

O, "Pazartesi Konuşmaları"nda kuralların seçkin bir yazar yaratabileceğine inananlarla alay etmektedir. Sainte Beuve, *Fransız Edebiyat Tarihi* adlı meşhur kitabında klasizm ekolünü revaçta ve gücünün zirvesinde olduğu bir sırada savunan Diser Nizar'ın yöntemine şiddetle saldırmış ve onun çirkinlik gayretini alaya almıştır. O, "Pazartesi Konuşmaları"ndan birinde şöyle demektedir:

"Nizar, Fransız edebiyatını kendi çizgisine çekmek ve onun tekamül ve gelişimini tarih boyunca peşinden sürüklemek istemiştir. Bu nedenle ilk olarak kendisine şunu sormuştur: Fransız deha hangisidir? Daha sonra kendi bu dehanın bir tasavvurunu oluşturmuştur. Bu tasavvurla Fransız yazar ve eleştirmenlerin eserlerinden birtakım ilkeler çıkarmış ve onu Fransız dehânın ölçütü kabul etmiştir. Böylece o, bu dehaya yağcılık yapmak istemiştir. Bu işin sonucu olarak yazarlara hizmet edemediği gibi üstelik tam tersine onları en çetin ve tehlikeli sınavların sıkıntısıyla yüz yüze getirmiştir. Çünkü o, bu yüksek örnekler ve kendisine ait denenmiş ölçütlerle birçok büyük Fransız yazarın şahsiyetini düşürmüş, nihayet eserleri Fransız dehası için düşündüğü soyut ölçütlere uyan ama acaba kendisi bu yönteme titizlikle bağlı kalabilmiş midir, bakmak lazım. Tabiat, farklılıklar, çeşit çeşit nağmeler ve sayısız lütuflarla doludur. Bu durumda sayın eleştirmen, siz herkesi nasıl sabit ve belirli ölçütlerle ölçersiniz? Ben sizin bu ölçütlerinizin çeşit çeşit olduğunu biliyorum. Hatta bunlar, ilk kez göze çarpan şeylerden bile daha çeşitlidir. Yine biliyorum ki sizin Fransız deha için farz ettiğiniz bu ölçütler, söz konusu dehâda bulunan aynı özelliklere sahiptir. Ama bütün bunlara rağmen tarihçi eleştirmenimizin, yazarın özel fıtratından doğan hareketleri görmezlikten gelirken her eser ve yazarı değerlendirmek için kullandığı sabit ölçütlerinden hiç tereddüt etmediğini görüyoruz."

Sainte Beuve, eleştiri için kural ve ölçüt koyma karşıtı mücadelesinde barış kabul etmez. Hatta bu ölçütler dehânın genel biçimini tamamen tanıtsa bile yine de düşmanlığını azaltmaz. Fertlerin ve milletlerin dehâsı hakkında yapılan yorumlara en ufak bir muvafakat bile göstermez. Bu nedenle, *İngiliz Edebiyatı Tarihi* adlı meşhur kitabında dehâyı aile ortamı, ırk ve zamana bağlayan çağdaşı büyük eleştirmen Hippolyte Taine'ye[83] ağır bir şekilde saldırmıştır.

[83] Hippolyte Taine (1828-1893): Sanatsal eserlerle tarihsel olayları üç etken: ırk, aile ve zaman'ın tesiriyle izah eden eleştirmen. (A. Şeriati)

Sainte Beuve, Taine'nin yöntemini derinlemesine eleştirmekte ve şöyle demektedir:

"Taine'nin bütün çabası, aklî güçlerin meydana gelişinde, lütufların oluşumunda, yön ve sınırların tayininde ırk, aile ve zamandan kaynaklanan ince görüş ayrılıklarını tetkik etmekten ibarettir. Fakat o bu çabasından tam bir başarı elde edememiştir. Boşuna bunları genel ırksal ayrıcalıklara dayandırmış, zamanı olaylar üzerinde ölçüsüzce etken kabul ve her dönemin ahlakî ortamını, ne kadar ona dahil olursa olsun yine de mutlak bağlılığa ve onunla uyumlu olmaya mahkum farz etmiştir.

Evet bütün bu çabalar sonuçsuzdur. Zira o, daha önemli bir konuyu dikkate alıp incelememiş, daha doğrusu elinden kaçırmıştır. Bu, başkalarına önünde boyun eğdiren özel bir güçtür. Çevre şartlarının ve çeşitli etkenlerin, görünüp tanınıncaya kadar herkeste aynı olmasına rağmen bu güç kişiye diğerinden farklı olarak öyle bir imtiyaz kazandırır ki herkes onunla rekabet etmekten nihayet vazgeçer. Bu güç, seçkin bir ferdin bütün güçlerinden daha çok hayat maddesinden yararlanır.

Belirtmek gerekir ki sayın Taine, dehâ ateşini aslî ocağında tutamadığı için onu analiz etmekten aciz kalmıştır. O, ruh, hayat ve dehânın barındığı, içlerinden çıkarak tecelli ettiği ve şiddetli musibetlerde ve tehlikeli savaş meydanlarında parlak zaferler kazandığı gizli kapaklı köşeleri aydınlatmaya muvaffak olamamıştır.

Acaba siz benim, eleştirime aldatıcı ve caizbeli bir kılıf geçirme gayreti içerisinde olduğunu mu zannediyorsunuz? Sizin bu konuyla ilgili olumlu bir sonuç beklemeniz gerekir. O da şudur: Acaba bu muamma gerçekten daha sonra çözülemez mi?

Ben bu meseleyi Taine'nin yöntemiyle ortaya koymanın ve ardında bütün gayretimizi elde ettiğimiz sonuçlara yönelik belli ölçüt ve değerler keşfetmek için harcamamızın boşuna olduğuna inanıyorum.

Biz bütün tikel ve tümel yönleri, bu meseleyle ilgili tüm hususları incelemeyi caiz kabul ediyoruz. Fakat dehânın nimetlerinden hissedar olan adamlar hakkındaki bütün bu çalışma ve incelemelerden sonra yine de dehânın gizemli hazinesi olan esrarlı kaynağın olduğu gibi meçhul kalacağına, bu Allah vergisi lütfün işte bu hazineden tecelli edeceğine ve mucize yaratacağına kesinlikle inanmaktayım. Bundan dolayı her ne kadar bizim geniş araştırmamızın bu meçhul hazine halkasını daha çok daraltsa da, dehanın bizzat bir tür sihir ve mucize olması nedeniyle daima gizemli kalacak ve onun gerçek muharriki gün yüzüne çıkmayacaktır. Ben inanıyorum ki, Taine her ne kadar bu gizemli güçten habersiz gibi görünse de onu mutlak olarak inkar ediyor değildir. Ne var ki o, araştırmalarında onunla pek ilgilenmemiş ve kendisi tâli meselelere öylesine kaptırmıştır ki maalesef dehanın elimizden kaçması ve onu tanımlama konusundaki aczimize seyirci kalmıştır."

Şimdi Sainte Beuve'un eleştiri ekolünü kolayca anlayabiliriz. Zira o, eleştiride sabit kuralar koymayı hep alaya almakta ve eleştiride belli bir kriterin bulunması gerektiğini savunan Nizar'a saldırmaktadır. Özel Fransız dehasını da kriter alsak ve her yazarı onunla değerlendirsek bile yine de onun alaycı tebessümünden kurtulamayacağız. Sante Beuve, gördüğümüz gibi, bir yazarın özelliklerini ırk, aile ve zaman faktörleriyle açıklayan Taine ekolünü de eksik bulur. Bu yüzden onu ekolünün, "Bu teori, benim kendi ruhsal niteliğimin bir ifadesidir." cümlesinde bizzat kendisinin anlattığı şeyin aynısı olduğu kolaylıkla çıkarılabilir.

Sainte Beuve, bu gerçeği, çağdaş olan yazarları incelediği özel yöntemle ispatlar. O, yazarların maddî, aklî ve ahlakî hayat tezahürlerini araştırmakta, hatta "yazarın hazinesi" olarak adlandırılan şeyi tanımada kendisine yardım edebilecek en ufak bir noktayı dahi esirgememektedir. Bir yazarın hususî ve ailevî hayatını, öğrencilerini, arkadaşlarını ve hatta düşmanlarını araştırıp incelemekte; her birinin özel zevk, âdet ve inancını anlamaya çalış-

maktadır. Onun eleştirisinde yazarların şahsiyeti belirginleşmekte ve daha sonra tıpkı bitki ve hayvanları sınıflandıran doğa bilginleri gibi yazarları ortak ilişkilerine göre değişik sınıflara ayırmaktadır. Fakat bu yöntem yıllarca çalışmak ister. Çünkü eleştirmenin yazarları tasnif etmeden önce uzun yıllar kapsamlı tahliller yapması gerekir. Sainte Beuve'un ömrü böyle bir işi tamamlamaya vefa etmediği için gerekli gördüğü birçok analiz ve incelemeyi mecburen terk etti. Bu tamamlanmamış analizlerle söz konusu tasnife başlamak istedi. Bu yöntem çağdaşlar ve son dönem yazarları hakkında kullanılabilir ama geçmiş yazarlarla ilgili olarak elimizde sınırlı bilgiler, bizzat onun ifadesiyle "kırıntı heykeller" dışında hiçbir şey yoktur. Bu sebeple onun davet ettiği yolu kat etmek için yeterli azık bulunamaz.

Bununla birlikte Sainte Beuve hiçbir zaman eleştirinin sadece bilim olduğunu, bunun yeteceğini, onu herkesin öğrenebileceğini ve zooloji ve botanik bilgilerinin tarzıyla bilimsel yöntemi izleyerek eleştiri işini yapabileceğini söylemiyor. Aksine o, eleştirinin aynı zamanda sanat olduğuna ve sanattan nasibi olmayan kimselerin bu işe el atmamaları gerektiğine inanmaktadır. Nitekim kendisi şöyle demektedir.

"Eleştiri bir ilim veya meslek olmaz. Felsefe ve bilimin filozof ve bilginin sanat zevkine ihtiyacının olması gibi eleştirmenin de eleştirinin muhtaç olduğu özel zevkten nasibinin olması gerekir."

Sainte Beuve, bilim, teknik, bilgi ve duyguyu bir araya getirdiği için, ihtilaflara ve özel konulara dalarak yazarların genel çehresini gözden uzak tutmaksızın onların şahsiyetini tasvir edebilmiştir.

O, kendi çalışmasında kuraldan uzak kalmamış ve ırk, aile ve zamanı ihmal etmemiştir. Taine dışında bu teoriyi izleyen diğer insanların eserlerini okumaya ve anlamaya yoğunlaşmıştır. Çünkü eleştirinin temeli, çok bilgi edinmekten ve sonra da bu bilgileri, bir eseri eleştirirken bizi etkilememesi ve akla yük olmaması için unutmaktan ibarettir.

Sainte Beuve, Chateaubriand[84] hakkında yazdığı ve "Pazartesi Konuşmaları"nın üçüncü bölümünde yayınladığı bir makalede kendi eleştiri yöntemini şöyle izah etmektedir:

"Bana göre edebiyat yani edebî eserler insandan ayrı değildir. Ben bir edebî eseri meze yapıp tadını çıkarabilirim. Fakat yazarı tanımadan eser hakkında bir hüküm verebilmem çok zordur. Çünkü ağaç, meyvesinden ayrılamaz. Bu nedenle edebî incelemeler, beni doğal olarak insanî incelemelere mecbur bırakmaktadır."

İşaret ettiğimiz gibi, Sainte Beuve'un yöntemi, eskiler eleştiri konusu olduğu zaman yetersiz kalmaktadır. Zaten kendisi de bu eksikliği fark edip şöyle demiştir:

"Eskiler söz konusu olunca, onları yeterince inceleyebilecek gerekli araçlara sahip değiliz. Çoğunlukla bir yazarı bize tanıtan doğrudan kaynaklara ulaşabilme imkanımız yoktur. Eserleri de ortamdan kaybolmuştur. Ondan bize kırık dökük bir eser dışında ulaşan hiçbir şey yoktur. Sadece yazar ve eseri hakkında kapalı genel birtakım tarif ve ilgilerle yetinmemiz ve yazar veya şairin hayalî yüzünü zihnimizde canlandırmamız gerekir.

Bu, bilgi eksikliğinden, kaynak yetersizliğinden ve araştırma araçlarının bulunmayışından kaynaklanan bir hoşgörüdür. Burada geçmesi genellikle imkansız olan büyük ve geniş bir zaman ırmağı vardır. Bu ırmak, bizimle geçmişlerimiz arasına öyle bir mesafe koymuştur ki mecburen ırmağın öbür yakasında bulunan o geçmişlere uzaktan saygı göstermemiz ve duygularımızı açığa vurmamız gerekir.

Beuve daha sonra şunları söyler:

"Sonrakilerle ilgili eleştiride birkaç yol vardır. Bu yöntem ile yapılan eleştiride diğer birkaç hususu daha göz önünde bulundurmamız gerekmektedir: Bir insanı, özellikle de ünlü ve etkin bir insanı titiz ve derinlikli bir şekilde tanımak çok önemli ve zor bir iştir."

[84] Chateaubriand (1768-1848): Fransız romantik yazar.

Sainte Beuve daha sonra böyle bir tanımanın niteliğini açıklamaya girişerek şöyle der:

"Belki bir gün gelir, kişileri belli tiplere göre sınıflandıran bir ilmin meydana gelişini gerebilirim. O zaman ben bir ferdin seçkin bir sıfatını öğrenmekle geriye kalan sıfatlarını da anlayabileceğim. Evet, biz botanik ve zoolojide olduğu gibi kendi antropojik incelemelerimizde de sabit ilkeler elde ederiz. Çünkü insan manevî yönden varlıkların en karmaşığıdır. Bu karmaşıklık, onun seçme gücünün sonucudur. Zira bu seçim, birçok ihtimal ve karmaşıklığın ortaya çıkışının sebebidir. Bütün bunlara rağmen ben öyle sanıyorum ki kişilik biliminin oluşacağı bir gün gelecektir. Bu bilim henüz botaniğin Gazussier'den önce ulaştığı aşamadır. Çünkü botanik, tanım aşamasında Kiffilie'nin ortaya çıkışına yakındı. Biz şimdi bireysel hayat için birtakım sınırlar koyuyor ve değişik bilgilerimizi o sınırlar içinde sınıflandırıyoruz. Ortak yön, ilişki ve bağlarımızı bu gruplar içinde hissediyoruz. Ancak daha geniş, açık ve titiz bir düşünce, farklı tipleri birbirinden tam olarak ayırabilen belli tanımlar keşfedebilir.

Buna rağmen ne zaman böyle bilimsel esaslar ortaya konsa yine de şimdiden hissettiğimiz gibi, hep kaygan ve değişken olacaktır. Hatta doğal bir vergi ve özsel bir yetenek sahibi kimselerden başkasının onunla uğraşmayacağı ve daima usta bir teknisyene muhtaç bir teknik olarak kalacağı söylenebilir. Gördüğümüz gibi tıp, doktorun özel yeteneğine; felsefe, filozofun felsefî zevkine; şiirde şairin ruh yapısına muhtaçtır.

Bundan dolayı edebî sınırları ayırt edebilen yeteneklerin var olabileceğini ve bunların bir bakışta tanınabileceğini farz ediyoruz. Başka bir anlatımla, edebiyatta da doğal tarih bilgileri gibi eleştirmenler var sayılabilir.

Seçkin bir insanı incelemek istediğimizde, daha kapsamlı bir anlatımla, sanatçının edebî eserlerini okuyup derin bir incelemeye tâbi tutarak onu tanımak istediğimiz de ne yapmalıyız? Eğer özel bir yöntemle bu adamda bulunan hiçbir asil ve önemli husustan habersiz olmamak, kendimizi lafzî kayıtlardan uzak

tutmaya çalışmak ve söz, terim ve cümlelerin güzelliğine aldanmamak; özetle, yalın gerçeklere ulaşmak istersek hangi metodu izlemeliyiz?

Böyle bir işi yapmak mümkün olursa önce bir yazarı soydaş ve vatandaşları arasından seçip ayırmamız, atalarında görülen ırksal özellikleri tanımamız, sonra da en temel seçkin vasfını ortaya çıkarmamız gerekir. Fakat ne yazık ki bu şahsiyetin suskun ve karmaşık köklerini bulmaktan aciz kalırız. Öte yandan onun bulunması da çok önemlidir.

Şüphesiz, babayı ve özellikle de anneyi tanımanın, seçkin bir insanı araştırıp incelemede gözetilmesi gereken en temel ilke olduğunu vurgulamak gerekir. Ayrıca erkek ve kız kardeşlerini, hatta çocuklarını incelemek de zaruridir.

Onun aslını, soyunu, uzak ve yakın akrabalarını imkan dahilinde tanıdığımızdan emin olduktan sonra bilgileri ve eğitim durumu hakkında bilgi edinmekten sonra ele almamız gereken başka bir temel mesele ortaya çıkar. Bu, çevre meselesidir. Çevreden kastımız, arkadaş, tanıdık ve vatandaşlarının biraraya geldiği ve dehasının filizlendiği sırada aralarında yaşadığı ocaktır. Şüphesiz yazar, en son olgunluk derecelerini bu merhalede kat eder. Daha sonra eserlerinde görülen her tür değişim ve çeşitlenme, yeni bir dönüşüm ürünü olmayıp onun bu merhaledeki sanatsal olgunluğundan kaynaklanır. Bu arada çok içli dışlı olduğumuz çevrenin anlamını dikkatli bir bakışla tanımamız ve tanımlamamız lazımdır. Zira çevreden kastımız, bir grup fikir adamının ortak bir hedef etrafında toplandıkları yapay bir kavramsal kurul değildir. Bilakis kastedilen gençlerden oluşan doğal bir topluluktur. Gençler bu sosyal çevreyi, birlikte sahip oldukları tip gereği muaşeret ve arkadaşlık sayesinde meydana getirirler. Bunların özel sanatsal yöntemleri vardır. Her ne kadar onlar birbirlerinin aynısı ve hatta aynı tip ailelerin parçası değillerse de aynı meşreptendirler. Tıpkı bütün renk, koku ve şekil farklılığına rağmen aynı su ve toprakla yetişen ve aynı hava ve ışıkta gelişen aynı toprağın çiçekleri gibidirler. Bütün bu

değişik sanatların bu çevrede aynı hedefi takip ettikleri görülmektedir. Bütün çiçeklerin güzel bir çiçek demeti meydana getirmek üzere yetiştikleri düşünülebilir.

Boileau,[85] Raicine, La Fontaine[86] ve Moliere'nin 1664'te oluşturdukları küçük bir topluluğun, altın çağın başında (14. Louis) en hassas manasıyla nasıl bir çevre meydana getirdiklerine bakabilirsiniz. Bunlar deha adamlarıydı.

Söylediklerimize ek olarak, böyle bir adamı tanımada hiçbir araçtan habersiz olmamalıyız. Tanımak istediğimiz yazar hakkında kendi kendimize birkaç soru sormadıkça ve bu soruları cevaplamaya el atmadıkça, (başkasıyla istişare etmeksizin kendi kendimize ve kendimiz için) asla kesin bir görüşe ulaşamayacağız ve onu tanıdığımızdan emin olamayacağız. Her ne kadar bu sorular doğrudan doğruya ve temelde onunla ilgili konularla irtibatlı olmasa da, mesela onun dinî inançları, doğal manzaraların onun ruhuna etkisinin niteliği, para, kadın ve daha başka şeyler karşısında gösterdiği tepki ve sonunda onun zaaf noktalarını araştırabilir. Çünkü hiçbir insan ruhsal veya bedensel zaaftan arınmış değildir. Bir yazar veya eser hakkında titiz ve kapsamlı bir hüküm vermek istediğimizde bu soruları sormaya mecburuz. Zira onun kitabı mesela teorik geometri ile ilgili değil de edebî bir eser olabilir. Yani bu kitabın iki kapağı arasındaki konular içinde yazarı tam olarak görmek, bütün ruhsal özeliklerini anlamak bir dereceye kadar onun manevî çocukları olan öğrencileri, müritleri ve hayranları arasından edebî yetenek sahibi olanları araştırıp bulmak mümkün olabilir. Bir kişi hakkında arkadaşları ve yoldaşları vasıtasıyla hüküm verebileceğimiz doğru ise, eserleriyle bilinçsiz ve kasıtsız olarak düşmanlıklarını çektiği kimseler ve aynı şekilde susamayan ve ken-

85 Despreaux Boileau (1636-17117: Fransız şair ve yazar. "Tabiat ve akıl"dan uzak düşen kimselere karşı şiddetli bir şekilde mücadele etmiştir.

86 Jean de La Fontaine (1621-1695): Kahramanları hayvanlar olan ve içinde birçok Doğu öyküsü, özellikle Iran öyküsü bulunan kısa öykülerden ibaret meşhur fabllann sahibi.

dilerini ona karşı durmaktan alamayan muhalifleri de bu tanıma işinde bize yardım edebilirler."

Sainte Beuve'un eleştiri yöntemi bu idi. Özetle, bir telif veya edebî eseri eleştirmeden önce yazarlarıyla ilgilenmek, onu tanımak ve yazarın şahsiyetini yazıyı anlama ve eleştirmede esas almak gerekir.

Tarihçi açısından bu tasavvur şu şekilde ortaya çıkar: Sainte Beuve edebî eleştiriye sadece bir edebiyat tekniği dalı olarak bakmaz, ayrıca onu psikoloji ve sosyoloji düzeyinde bir insan bilimi olarak da kabul eder. Belki bu teknik, insan özünü ve yeteneklerini tanımada, ruhsal faktörlerini analiz etmede söz konusu iki bilimden daha az önemli değildir. Onun önemi hakkında bizzat Sainte Beuve şöyle demektedir: "Büyük bir şahsiyeti araştırmak ve tanımak, onun bizzat sahip olduğu şeye teşvik eden bir sanattır."

O burada bu ifade ile yetinmiş ve bu araştırma ve tanımanın sadece eserlerin eleştirisinde kullanılan birer araç kabul edilmesine açıklık getirmemiştir. Bu metoda yöneltilebilecek muhtemel eleştiri, yazarını tanımada bizzat kitabın ihmal edilmiş olmasıdır. Halbuki bilimlerin sınırlarının ve çeşitli konu alanlarının birbirlerine karışmaması için özel anlamında eleştirinin mutlaka kitaba yönelmesi gerekir. Yazarın şahsiyetini analiz etmeye aşırı yoğunlaşma böyle bir gaflete yol açabilir. Nitekim Sainte Beuve, böyle bir aşırılığa düşmüş, hatta insanların özel hayatlarına karışmış, yüzsüzlük yapmış ve yazarın hayatıyla çok az bağlantılı olan olayları dahi gündeme getirmiştir. Mesela Victor Hugo hakkında böyle yapmıştır.

Bunlar, onun çağdaşları tarafından kınanmasına ve küfürbazlık, saygısızlık ve hayasızlıkla suçlanmasına sebep olan etkenler arasında yer alır. Bütün bunlara çokça başvurulması eserlerin değerini düşürür. Bunlar bazen okuyucuların güzellik duygusundan ve onun etkisinden vazgeçmelerine sebep olur. Nitekim bunlar kimi zaman da eleştirmenin doğru hükümden sapmasına neden olmaktadır.

İster insanî ve ahlakî bakımdan isterse fikrî ve fıtrî bakımından. Çünkü bu durumda eleştirmen, olayları gerçek manasında anlamama ve kötü yargıda bulunma yanlışına düşebilir.

Önceki konulara, Sainte Beuve'un bütün uyanıklığına rağmen talihsizlikten etkilendiğini de eklemeliyiz. Çünkü büyük insanlar hayattayken çağdaşlarını gölgede bırakırlar. Nitekim o da zamanın edebiyat büyükleri karşısında kendisini gösterememiştir. Hatta bu sanatı zorla benimsemiş olmakla suçlamıştır. O, nesir ve şiir tarzı edebiyat öğrenimiyle meşgul olduktan sonra hayatının sonunda eleştiri sanatına yönelmiş fakat bundan fazla tat almamıştır. Halbuki Hugo, Lamartine, Alfred da Musset ve Nippi gibi çağdaşı olan büyük yazarlar şöhretin zirvesine ulaşmışlardır. O bu hususa şu sözleriyle değinmiştir.

"Haset öyle bir afettir ki ondan kurtulmak çok zordur. Eleştirmenin ilk işi onunla mücadele etmek ve bu konuda başarılı olmaktır."

Şimdi onun edebî şöhret hakkında söylediklerinden bir kesiti burada nakledelim:

"Hayret bu şöhrete! Nice geçmiş şair vardır ki dönemin çekişme meydanında kimsenin uğramadığı adsız bir çukura atılmışlar ve eserlerinden geriye sadece zaman zaman uzman bilginlerin dile getirdikleri bir isim dışında hiçbir şey bırakmamışlardır. Geçmişlerin eserlerinden o kadar zahmete rağmen geride kalan, yalnızca zihnimize çizilmiş bir surettir. Gördükleri onca yıkımdan sonra bunun gerçek suret olması imkansızdır. Olsa olsa ona yakın bir şeydir. Örneğin yağmalanmış ve vahşî toplulukların zulüm ateşinde yakılmış en görkemli ve lüks saraylara bir bakalım. Yüzyıllar sonra oraya girerek parçalanıp her tarafa dağıtılan heykelleri elden geçirdik, birbirinden ayrılan parçalara yönelip onlar üzerinden, bu özel parçanın ayrıldığı bütünü tahmin etmeye, yararlanmak için o bütünü hatırlayıp ortaya çıkmaya çalıştık. Bütün bu eksik ve yıkıntılara rağmen sarayı süsleyerek bütün eski lüks eşyalara ve zinetlere hayal gözüyle bak-

mak istedik. Birkaç açık odanın ayakta kaldığı sarayda artık bir heykelden daha fazlasına sahip olmadığımız için onun belki ortada olmayan şeyleri hatırımızda canlandırabilir. Belki bunda özel bir ululuk ve güzellik vardır yahut yapmacıklığın yerini alacak bir sadelik vardır diye odanın ortasına koymak istedik. Fakat kim bütün bu çaba ve hayallerden sonra bu sarayın tamamen geçmişteki sarayın aynısı olduğunu söyleyebilir?"

Sainte Beuve, uyanıkken eski adamların biyografi ve eserlerini inceledikten sonra kendisini uyku tutuğunu ve unutulmuşluk okyanusuna gark olmuş eski yazarların hayaletlerini gördüğünü yazmaktadır:

"Ben size gerçekten üzücü bir manzara olduğunu söylüyorum. Ünlü adamların hayaletleri birbiri ardı sıra geliyordu. Parlak yüzyıllara ululuk ve edebîlik kazandıran adamlar; evet öyle sıkıntılı bir manzara idi ki başlarından nur tacı düşmüş, söz mülkünün padişahından azledilmiş, hoş nağmeli lafızlara hükmetmekten mahrum bırakılmış ve boşuna çırpınıp zayıf bir sesle kendi adını tekrarlayan büyük adamlar görüyorduk. Onu belki onları geçen kimseler hatırlatabilir ve ara sıra bir münasabetle dile getirebilir. Onların yücelik çılgınlığı bu durumda acı bir çehreyle ortaya çıkar. Bu çılgınlığın kendi zamanlarında tatmin edilmemiş olduğunu hatırlatayım."

"Onların arasında öne düşen ve diğerlerinden daha sabırsız ve umutsuz görünen bir grup, (eski Yunan inancına göre öbür dünyada bir unutma nehri olan) Styks sahillerinde çalkantılı unutma dalgalarına tutunuyor ve ellerini kendilerinden uzaklaşan ve birkaç sessiz ve huzurlu çehreyi nur ışığında götüren bir sandala ellerini uzatıyorlardı. Geride kalanlar ise tanrıları ve insanları, kendilerinden başka kimsenin hissetmediği korkunç bir zulme tanık tutuyorlardı. Ben o rüyada, huzurlu ve sakin bir dönemde kendimizi düşünürken kendi kendime şunu soruyordum. Acaba bu tür olaylar artık bizden edebiyen geçmiş midir? Ahlak, huy, zevk ve tutumlarda zorunlu olarak ortaya çıkan değişimler ve yılların geçmişiyle, daha kötü ihtimaller bir yana,

yeni edebiyat eski eserlerin yazgısını paylaşan birtakım değişikliklerin meydana gelmesi mümkün değil midir?

"Düşünce ve hayallerim gittikçe kararıyordu. Bu durumda kendimi saltanat kütüphanesinin üst koridorunda sanıyordum. Bu koridor bana, sonsuz kadar uzamış görünüyordu. Kütüphanenin katları ağırlaşıyor ve zemini bir yay gibi kıvrılacak şekilde her taraftan o kadar çok kitap dökülüyordu. Sanki o kadar yükü göğsümde taşıyormuşum gibi hissediyordum. Büyük bir zahmetle yerden kalkmak ve diz üstü doğrulmak isterken aniden ah diye feryat ettim. Ne kadar saçmalık! Bunların hepsi batıldır. Bu, yazarlarımızın unutulmaya karşı güvende oldukları düşüncesinin yol açtığı kuşku ve zandır. Onlar, baskı sanayinin kendilerini unutulmaktan kurtaracağını sanmaktandır. Evet, bu bir iki asır için mümkündür ama ondan sonra artık her şey son bulacaktır. Yeniden basılan kitaba o kadar yanlış girecektir ki düşünce ve duygu, artık edebiyen basılmayacağı bir zamana kadar değiştirecektir. O zaman işi gücü kemirgen böceklerle olacaktır. Adeta üzerinden kısa veya uzun zamanlar geçmiş eski elbiseler gibi olur. Sel ve yangından korunmuş olsalar da kuruluk ve nemden kendi kendilerine yok olurlar."

"Rüyalara dalmıştım ki birden uyanıp bağırdım. Güneş yükselmiş, ufuk karşımda yavaşça beliriyordu. Bu esnada soframın üzerinde açılmış, Homer'e ait bir kitap gördüm. Onu önceki gün okuduğum yerde açık gördüm. Bu tesadüf, Yunan dil bilgini Aphrion'a ulaşmadan önce ruhumu huzurla doldurdu. Çünkü beynimde, burasının en büyük edebî tesadüflerde bile kaza ve kaderin etkin olduğu bir yer olduğu düşüncesi canlandı. Bu macera, fikrimi o kadar çok meşgul ediyordu ki pencere açıldı ve içeri nemli bir seher yeli girdi. Dedim ki: Sağlıklı zevk daima canlıdır ve gelecekte de canlı kalacaktır. Korku devri sona erdi. Matbaa her gün sayısız matbu eseri üst üste yığdığı için artık baskıya giren hiçbir eser yok olmayacaktır. Başa gelebilecek en kötü olay, hepimizin edebî olmasıdır. Bazı büyüklerin sermayelerinin yok oluşundan korkmak yerine hepimizin gü-

neş ışığında faydalandığımız gibi sonsuzluktan da yaklaşık olarak eşit düzeyde faydalanacağımızı ummalıyız. Böyle bir sonsuzluğa ister lâyık olalım ister olmayalım. Görüyorsun... Şimdi zihniniz toparlandı mı?

Bu metinden, Sainte Beuve'un edebîlik ve fanîlik düşüncesiyle ne kadar dolu olduğu ve onun ne ölçüde özel bir hassasiyet taşıdığı anlaşılmaktadır.

Sainte Beuve'dan Sonra Eleştiri
Teknik, Yorumsal, Hükmî, Tarihsel ve Karşılaştırmalı Eleştiri

Şimdi eleştirinin Sainte Beuvu'dan sonra, hatta bizzat onun asrında ulaştığı son noktaya çıktığını ve ekolünün nasıl kurulduğunu açıklamak zorundayız. Onun ortaya çıkışını her halükarda eleştirinin iki büyük dönemi arasındaki aralık olarak kabul etmek gerekir.

Eleştiri, Sainte Beuve'un çağına kadar genel olarak teknik bir görünüme sahipti ve bir yazı ve tiyatronun teknik ölçü ve değerlerini ortaya koyuyordu. Yazarlar bu eleştiriyi genelde edebî eserler verme hareketine paralel olarak yaygınlaştırdılar. Bu yüzden eleştiri, yazarın hayatıyla ve yarattığı eserle olan ilişkisinden bağımsız olarak ele alınıyordu. Bu tutum, Sainte Beuve zamanında (19. Yüzyıl) uzman eleştirmenler tarafından kullanılan başka bir eleştiri metodu ortaya çıkıncaya kadar devam etti. Bu, yorumsal eleştiri olarak adlandırılıyordu. Çünkü eserin niteliği, yaratılışını, oluşturulmasını ve yazarın hayatıyla alakasını yorumluyordu.

Birçok edebî kargaşa bu gelişmeyi meydana getirdi ve her esere uygulanan genel kuralların temelini sarstı. Bu kargaşalar, 17. ve 18. Yüzyıllarda Fransa'da eskiyi savunanlar ile yenilikçiler arasında çıkan kargaşalara ve ayrıca 19. yüzyılın başlarında romantistler ile klasistler arasında meydana gelen mücadelelere benziyordu. Eğer çeşitli edebiyatlar arasındaki ilişkiyi, dış edebî eserler arasındaki mücadeleyi, bu eserlerin her birinden çıkarılan aykırı ilkelerin yayınlanması bakımından bu mücadelelere ek-

lersek sabit ve değişmez ilkelere dayandığı sanılan ve başka bir yöntemin onun yerini alması imkansız olan teknik eleştirinin nasıl sarsıldığını anlayabileceğiz. Değişik ilkelerin birbirine karışmasıyla büyük bir çeşitlenme meydana geldiği zaman bu mücadelede başarı kazanan eleştirmenler yorumsal eleştiriye yöneldiler. Yorumsal eleştiri, büyük bir hızla açıklamaya yönelen, anlamaya yardım eden ve sanatsal bir eser hakkında hüküm çıkarma ve onun değerlerini belirlemeye daha az önem veren bir eleştiri türüdür. Bu ekolün kurucusu, belirttiğimiz gibi, hayata romantizmi savunmakla başlayan, daha sonra bundan bıkan ve romantistlere karşı saldırıya geçen Sainte Beuve'dur. Dolayısıyla onun eleştirisini tarihsel eleştiri olarak adlandırıyoruz.

Hükmî eleştiri, taraftar bulunca, özellikle romantizmin sanatsal ve ahlakî değerleri birbirine katmasından sonra gitgide mutlak teknik yönden saptı. Muhtemelen o büyük eğilimin en iyi örneği, meşhur eleştirmen Sainte Marc Girardin'dir. O, romantizme karşı büyük düşmanlık göstermiş ve onu çağın hastalığı olarak adlandırılmıştır. O bu saldırılarda sanat edebiyat adamı değil, ahlâk adamı idi. Çünkü kendini pazarlama ve gösterişte aşırıya kaçan, hep felaket tellallığı yapan, durmadan inleyen, ölüm zikri çeken, yokluğu hatırlayan, hayatı alçak ve geçici kabul eden romantikleri kınıyordu. Buna benzer her şey "çağın hastalığı" kavramının kapsamına giriyordu. Eğer Fransa'da hâlâ hükmî eleştiriye inanan varsa bunlar, orada kalmış mutaassıp klasik edebiyat taraftarlarından olmayacaktır. Onların başında, büyük eleştirmen ve *Fransız Edebiyat Tarihi* adlı dört ciltlik kitabın yazarı Nizar gelir. Kitabın sonunda kendi görüşünü açıklar. O, çağdaşları olan Villemain,[87] Sainte Beuve ve Sainte Marc Girardin'in eleştiri yöntemlerine değindikten sonra kendi yöntemini şöyle tanımlar:

[87] François Villemain (1790-1875): Sorbon profesörü, Fransız Akademisi üyesi. Genel Öğretim Bakanı. Cours de Litterature Francaise'nin yazarı. Bu kitap, 18. yy. hakkında hatırı sayılır araştırma kaynağı sayılmaktadır.

"Şimdi eleştirinin dördüncü kısmını tanımlamak istiyoruz. Bu eleştiri, ruhsal lezzetleri derecelendiren ve düzenleyen, edebî eserleri bireysel zevk adlı isyandan ayıran metodoloji kuralları içeren bir teori kitabına benzer bir eleştiri türüdür. Yine bu eleştiri, ruhun ziyaretinden çok hidayetine önem veren ve insan ruhu, Fransız dehası ve Fransızcayı kendisi için üç yüce örnek olarak koyan, daha sonra her yazı ve yazarı bu üç kriterle ölçen, yazar veya eseri söz konusu kriterlere yaklaştıran her nitelik ve özelliği ayırt eden ve ardından onu bulunduranın iyilik ve güzelliğine, yoksun olanın ise kötülük ve çirkinliğine hükmeden kesin bir bilim olmasını arzulamaktadır.

Böyle bir eleştiri, görevini en iyi şekilde yerine getirecek: aynı geniş ve yaygın birlikle araştırmak ve incelemek istediği ruha, halis ve arı duru hale getirmeye çalıştığı Fransız dehasına ve bidatların zuhuruna karşı korunmasını arzuladığı dile bir zarar vermeyecek kadar yükselmiş olsa da kendisini diğer eleştiri türlerinde bulunan güzellik ve zerafetten mahrum bırakan bir kusur taşıdığını kabul etmek zorundadır. Çünkü diğer eleştiri türleri, çeşitlilik, hürriyet; tarih, edebiyat ve dâhilerin birbirine karışması ve başkalarının edebiyatıyla karşılaştırılması bakımından bize çok fayda sağlamaktadır. Böyle bir eleştiriyi küçük görmemek gerektiğine dair birtakım delillerim var. Ama bu işin aynı zamanda zor ve tehlikeli olduğuna dair de nedenler bulunmaktadır."

Nizar, hükmî eleştiriye teşebbüs etmek ve onu savunmakla zamanın seyrini durduramamış ve 19. yüzyılın başlangıcından itibaren süre gelen hareketliğini, alanını bir araya getirdiği fikir ayrılıklarını ortadan kaldıramamıştır. Öyle ki yazarların kendi ölçü ve kriterlerini sürekli değiştirdiklerini, hatta Hristiyanlık ve yabancı edebiyat gibi yeni ilham kaynakları aradıklarını görüyoruz. Nitekim Madame de Stael[88] (1766-1817), Chateaubriand ve benzerlerinin eserlerinde bu durum açıkça görülmekte-

[88] Stael'in şiiri, ruhla doğa arasında bir bağ dır.

dir. Bütün bu durumlarda, edebî eserler ile onlara bağlı zamansal ve mekansal ortam arasındaki ilişkinin sınırlılık sebepleri göze çarpmaktadır. Bu nedenle edebî eseler hakkında sadece onlarda bulunan veya bulunmayan teknik güzellik açısından hüküm vermemek gerekir. Aynı zamanda bu medeniyet türünün açıklayıcısı ve toplumun aynası olmaları bakımından da yargılamak gerekir. "Tarihsel ve karşılaştırmalı eleştiriye yöneliş" olarak adlandırılabilecek olan bu edebî ekolün öncüsü, François Villemain'dir. Villemain, Sorbon'da modern tarih kürsüsünde tarih François Guizot'un[89] yerine geçmiş, daha sonra sırayla Fransız dilinde belegat profesörü, vekil, başkan ve Louis Philippe zamanında bakan olmuştur. O, *Fransız Edebiyatı Tarihi* adlı bir eseri bize hatıra olarak bırakmıştır. Montesquieu hakkında yazdığı kitap ile *Eleştirinin Meziyetleri ve Zararları* adlı kitap gibi başka eserleri de vardır.

Villemain, Madame de Stael gibi edebiyat ile medeniyet arasında güçlü bir bağ olduğuna inanmaktadır. Bundan dolayı kendisini tamamen toplumun kitap ve kitabın toplum üzerinde bıraktığı etkileri açıklamaya vermişti. O, Fransız edebiyatı ile meydana gelmiş veya oluşum halinde olan yabancı edebiyatı arsındaki edebî ilişkileri aydınlatmaya çalışmıştır.

Villemain'den sonra Sainte Beuve, onun yöntemini benimsedi ve mükemmel bir noktaya taşıdı. Zira ona büyük bir düşünce ilave etti. Bu düşünce, daha önce belirtildiği gibi onun şu meşhur ifadesinde açıklanan görüşün aynısıdır: "Kitap, kişinin mizacının bir anlatımıdır."

19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyıl başlarında Fransa'da çok eleştirmen vardı. Bunların çeşitli araştırmaları ve değişik ekolleri bulunmaktaydı. Romantik ekol en olgun meyvelerini

[89] Ünlü Fransız siyaset adamı ve tarihçi. Louis Philippe döneminin bakanı ve Thiers'in rakibi idi. Muhafazakârların inançlarını savunurdu. 1848 Devrimi'nin Liberal Parti'sinin isteklerine karşı direniş göstermişti. Tarih alanında çok ustadır. *İngiliz Devrim Tarihi ve Avrupa* ve *Fransa'da Medeniyet Tarihi*, onun kıymetli eserlerindendir. (A. Şeriati)

verdi. Bu ekol ile klasik ekol arasındaki mukayese geniş yer kaplamıştır. O derece ki meşhur eleştirmen Emile de Chanel (1827-1904), romantik sınıf hakkında beş ciltlik hacimli bir kitap yazmıştır. Aynı şekilde ondan sonraki yazarlar da romantik sınıf hakkında kitap yazmışlardır. Bu dönem yazarları arasında dört kişinin ismi öne çıkmaktadır: Francisque Sarçey, Ferdinande Brunetiere, Jules Lemaitre ve Emile Faguet.

Francisque Sarcey (1899-1927)

Tiyatro Eleştirisi

Sarcey, bütün hayatını tiyatro eleştirisine ayırmıştır. Önce 1867 yılından itibaren Time'da makaleler yazıyordu. Sonra (Paris'in bir Latin mahallesinde bulunan) Odeon Tiyatrosunda bir dizi konferans verdi. Bu makale ve konuşmaları birkaç ciltte topladı. Bazıları şunlardır:

1- *Tiyatroda Kırk Yıl*

2- *Tiyatro*

3- *Sanatçılar*

4- *Nasıl Hatip Oldum*

Diğer kitaplara ilaveten tarih, yaşam ve hatıraları hakkında *Gençlik Anıları* ve *Çocukluk ve Yetişkinlik Anıları* gibi kitaplar da yaygınlaşmıştır.

Francisque Sarcey'in, tiyatro ve tiyatro edebiyatı hakkında geniş bilgi birikimi vardır. Bu geniş bilgi birikimi, tiyatronun teknik kuralları ve onunla ilgili diğer meseleler hakkında aşırı taassup göstermesine sebep olmuştu. Bu kurallar, sanatsal eselerin konularını analiz etmekten kaynaklanmış ve aynı kaynakta donmuştu. Bu bakımdan çıkardığı kuralları çiğnemeyi uygun görmüyordu. Buna rağmen doğru hüküm veriyordu. Hatta en ciddi yazılarında bile hoş tabiatlı ve latifeli bir ruh üflüyordu. O kadar ki çalışma vakitlerinden birçoğunu (kullanılmakta olan lafız ve terimlere bağlı kalarak) yanlış söyleme ve yazmaya ayırıyordu.

Ferdinand Brunetiere (1849- 1906)
Açıklayıcı Eleştiri, Nesnel Eleştiri

Brunetiere'in bilgi birikimi edebiyatla sınırlı değildi. Daha doğrusu o, sınırsız incelemeleri bulunan mahir ve kuşatıcı bir üstadtı. Edebî uzmanlık kapsamında çeşitli felsefî ve sosyal kitapları inceliyordu. Bu nedenle onun eleştirisi, sadece bir edebiyatçı eleştirisi değildir. Aynı zamanda bir filozof işine de benzemektedir. Bu bakımdan yaptığı eleştiride bakışı, eserin manevî ve sosyal değerlerine, düşünsel ve duygusal muhtevalarına yöneliktir. O hiçbir zaman duyguları tahrik eden faktörlerin etkisi altına girmez. Bu bakımdan onun eleştirisi "nesnel eleştiri" olarak adlandırılabilir.

Brunetiere biraz da Taine'nin teorisini izlemiş ve zaman unsurunu ondan almıştır. Onun amacı, bu vesileyle geçmişin gelecek üzerindeki etkisini araştırmak ve edebî eserlerin manevî ardışıklığını keşfetmekti. Bu konudaki dikkat ve teveccühü, onu hayvan ve bitki türleri arasındaki benzer biçimde çeşitli edebiyat bölümleri arasında da birtakım ilişkiler bulunduğuna ve edebiyatta da bilimsel değişim ve dönüşüm olduğuna inanmıştır. O bu teoriyi özel bir şekilde üç edebiyat türüne uyguladı. Bunlar tiyatro, lirik şiir ve edebî eleştiriden ibarettir. Bu yüzden 1890'da *Eleştirinin Evrimi*'ni, 1892'de *Fransa'da Tiyatro'nun Çeşitli Dönemlerini*'ni ve 1984'de *19. Yüzyılda Lirik Şiirin Evrimi'ni* iki cilt halinde yazdı. Ayrıca edebiyat ve eleştiri tarihi alanında beş ciltlik *Fransa Edebiyat Tarihi* gibi birkaç kitap, Honore de Balzac ve din hatibi Bossuet hakkında bir kitap, *Doğal Öykü* adlı bir kitap ve dergilerde bazı makaleler yayınladı.

Brunetiere'in Edebiyatın Evrimi Hakkındaki Teorisi

Brunetiere, edebiyatın evrimi hakkındaki teorisini, Sorbonne Üniversitesi'nde araştırmalarıyla ilgili olarak verdiği bir açılış konuşmasında tanıtmıştır. Bu konuşmaları *Fransa'da Lirik Şiirin Evrimi* adlı kitabında toplamıştır. O şöyle demektedir:

"Edebiyatta evrim teorisi, geçmişi diriltmeye çalışmaz, aksine geçmişi tanıtmak ve yasalarını çıkarmak ister. Her şeye el atmaz, sadece zaruri olanla yetinir. Nakilci değil, yorumcudur. Bu teorinin hedefi, tarih içerisindeki uygun ve aykırı olayların hazırladığı gizli ve derin yüzlerce ardışık nedeni ve her nedenin doğurduğu sonuçları belirleyip açıklamaktır."

Bu teori, edebiyat türlerinin, çevresel ve zamansal etkenlerin ortaya çıkış şeklini ve her türün diğerlerinden ayrılma, canlı bir varlık gibi büyüme ve gelişme biçimini incelemekte; kendisine düşman olan etkenleri yok etmek için nasıl bir yol izlediğini, tam tersine beslenme büyümede kullanılan maddeleri nasıl çekip sindirdiğini, mevcut şartlara nasıl uyum sağladığını, nasıl öldüğünü, yoksulluk ve çöküş faktörlerinin neler olduğunu ve bu evrimin nasıl artta kalanlardan meydana gelen yeni bir türün oluşumuyla sonuçlandığını aydınlatmaya çalışmaktadır.

Bu, "türlerin evrimi ve dönüşümü" teorisi temellinde edebî meseleleri araştırmaya konulan bir yöntemdir. Onun, ardına düştüğü hedef budur. Brunetiere, Lamarck'ın kuramına ve Darwin'in evrim teorisine inanmaktadır. Spencer'in evrim ilkelerini fizyolojiden manevî konulara geçirip ahlak, sosyoloji ve psikolojiyi onunla uyumlu hale getirmesi gibi o da bütün ömrünü bu teoriyi edebiyata uyarlamaya adamıştır.

Örnek olarak, 17. yüzyılda kiliselerde Bossuet ve Boileau gibi vaizler tarafından verilen dinî vaazın gelişimi hakkındaki kendi yazısı gösterilebilir. O, bu vaazın, 19. yüzyılda romantik şiirin ta kendisi olan lirik şiire dönüştüğünü ve bu dönüşümün, tıpkı canlı bir varlığın başka bir varlığa dönüşümü gibi gerçekleştiğini söylemektedir.

Bu görüş Bruntiere için şuradan doğmuştur: Lirik şiir ve dinî vaaz, şekil ve yöntem bakımından farklılık arzetmelerine rağmen konu ve ruh bakımından birdirler. İkisi de bu tür meseleler etrafında düşünmektedir. Mesela, insan, bir yarısının can ve gönülden, uluhiyet ve insanlıktan hissedar olması sebebiyle yü-

ce iken diğer yarısının su ve çamurdan olması ve yokluğa maruz kalması sebebiyle aşağılıktır. Nitekim Fransız filozof ve ahlakçı Alfred de Vigny (1797 – 1963) romantik bir eser olan "Çoban Evi" adlı ölümsüz kasidesinde insanın manevî yüceliğini ve edebiliğini övmüştür. Bunun yanında hayata, dertlere, ruhsal acılara ve beklediğimiz ölüm düşüncesine karşı şikayet ve karamsarlık gibi insanın diğer ruhsal hallerine de yer verilmiştir. Şimdi lirik şiir bularla ilgilenmektedir. Dinî vaazlar bu meseleleri "Davud'un Mezmurları" "Eyyub Kitabı" ve "Toplum Kitabı" gibi kaynaklardan alıp yayıyordu.

Her ne kadar dinî vaaz ve romantik şiirdeki kanu ortaklığı 19. yüzyılda kabul edilen bir gerçeklik idiyse de romantizmin, dini vaazın dönüşmüş bir şekli olduğunu söylemek çok yanlış bir düşüncedir. Ve edebî eserlerin kaynaklarını bilmemekten kaynaklanır. Çünkü dinî vaaz dinî kitapların ürünü iken romantik şiir sosyal hadiselerin sonuncudur.[90] Zira romantik şiirin doğuşu, Fransız Devrimi'ne, Napolyon'un şan ve şerefini kaybetmesine ve bütün bir Fransa'yı etkisi altına alan ölümcül hüzün ve kedere bağlanmaktadır. Bu dönemde gençler şiddetli bir şekilde bu durumun etkisi altına girerler ve hüzünlü şiirler okurlar. Bundan dolayı bu ekolün gerçek anlamı ve karşılığının sosyal nedeni bu tür meselelerle açıklığa kavuşur.

Gerçek şu ki bilimsel teorileri edebiyata yüklemek ve onu bilimsel teori esaslarıyla değerlendirmek beyhude bir iştir ve edebiyatın bozulmasına sebep olur. Çünkü bir yandan o görüşlerle uyuşması imkansız olan, hatta onlarla çatışan birçok edebî ilke ve gerçeği ihmal etmekte, öte yandan bazı edebî konu ve gerçeklerde aşırı ısrar göstermekte ve anlamları yorumlama, açıklama ve çıkarsamada aşırı mübalağa ve külfet yolunu izlemektedir.

[90] Dinsel düşüncelerin de sosyal ve tarihsel olayların ürünü olduğu ve hatta sosyal olayların, düşünceleri, dinsel düşünce tarzına doğru sürüklemesinin mümkün olduğu görüşü, Brunetiere'in teorisinin kesin reddini zora sokmaktadır. (A. Şeriati)

Fakat Brunetiere, anlatımda sahip olduğu benzersiz güç ve yüksek maharetiyle, keskin ruhu ve güçlü dilinin yardımıyla bu teoriyi tam olarak yayabilmiştir. Hatırlamak gerekir ki bu büyük eleştirmenin yönteminde görülen genel sapmalar demeti, onun deha ve üstünlüklerinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bilgi birikiminin enginliği onu uzak vadilere sürüklemekte, terkipteki şaşırtıcı gücü onu genellikle elde gerekli malzemelerin olmadığı zeminlerde çalışmaya zorlamakta, keskin ve savaşçı ruhu onu meselelerde ifrata ve ihtiyatsızlığa çekmekte ve lafız akıcılığına yönelmesi bazen eserindeki anlamı ortadan kaldırmaktadır.

Jules Lemaître (1853-1914)
İzlenimci Eleştiri (Impressionnisme)

Jules Lemaître, "izlenimci eleştiri" ekolünün öncüsü, şâir ve piyes yazarıdır. Eserlerinde aşırı duyarlılık, özel bir zerâfet ve hoşseslilik görülür. Lemaître, eleştiri işinde konunun bilimsel araştırması ve çıkarımı ile ilgilenmez. Aksine bir eseri incelerken, duygusunda bir durum oluşturan etkenleri açığa çıkarmaya çalışır.

Lemaître, eleştiri yöntemini, makalelerini kapsayan on ciltlik *İmpressions de Theâtre* (Tiyatro İle İlgili İzlenimler) adlı külliyâtında açıklamıştır. Kuşkusuz bu külliyâtın dışında eleştiri konusunda başka kitapları da var:

1- *Moliere'den Sonra Komedi*, 2- *Aristo Şiirinin Türü ve Tekniği*, 3- *Çağdaşlar* (yedi cilt), 4- *John Racine*, 5- *Fenelon*, 6- *Chateaubriand*. Ayrıca *Yayılması Gereken İnançlar*, *Görüş ve İzlenimler* ve *Dostuma Bir Mektup* gibi eleştiri hakkında teorik araştırmalar.

Lemaître'nin Yöntemi

Lemaître, Anatole France hakkında yazdığı bir makale ile *Çağdaşlar* adlı kitabının ikinci cildinde, izlenimci eleştiri yöntemini şöyle tarif etmektedir:

> "Edebî eleştirinin bir ekol haline gelmesi nasıl mümkün olabilir? Edebî eserler, ruh aynamızın karşısında yürüyüşe çıkarlar. Fakat yürüyüş, uzun bir yürüyüş olduğu için bu

ayna değişir ve aniden ayna karşısına geçen eser, tekrar geçtiğinde ilk şeklini kendinde yansıtmaz. Bazı ruhlar, uzun bir hükümler zincirini plânlayabilen ve onda değişmez esaslara dayanak arayabilen güç ve itimada sahiptirler. Bu tür ruhlar, tabiî veya iradî olarak, değişimleri diğerlerinden daha yavaş olan aynalardır. Başka bir ifadeyle onların öncelik ve ilk adımları fazla değildir. Bu yüzden de eserleri her defa önceki seferki gibi kendinde yansıtırlar.

Şu halde çeşitli ekollerde akla sunulmayan bir ilkenin bulunmadığını açıkça idrâk edebilmekteyiz. Çünkü burada donuk şahsî yargıların dışında hiçbir esas ve ilke yoktur. Biz, sevdiğimiz şeye iyi diyoruz. Çünkü sevdiğimiz şeyi iyi görüyoruz. Bu, bu konuda söylenebilecek son sözdür. (Ben burada, iyi dedikleri şeyi, iyi olduğuna inandıklarından dolayı seven kimselerden söz etmiyorum). Fakat şu var ki bazı insanlar sevdikleri şeyi daima severler ve onu hep sevmeleri gerektiğine de inanırlar. Fakat onların bazı sevgileri değişkendir. Kendileri de bu gerçeği itiraf etmektedirler. Bu değişime alışmışlardır. Bu durumda eleştiri -gerek ideolojik olsun, gerek ideolojik olmasın ve gerekse izlediği bir hedefi olsun- bir kitap bize etkide bulunduğu zaman, o etkiyi aydınlatmaya güç yetiremeyecektir. Halbuki müellifin kendisi, bir zaman dış dünyadan aldığı etkiyi kitapta yansıtmıştır."

Brunetiere, Jules Lemaître'in, "Biz, sevdiğimiz şeyi iyi görürüz." sözüne, *19. Yüzyılda Lirik Şiir* adlı kitabında (c. 1, s. 24-25) şöyle itraz etmiştir:

"Beyler! Çağdaşlarımız hakkında konuştuğum zaman benim şahsî zevkimin, yargılarıma hiçbir müdahalesinin olmadığını göreceksiniz. Bu durumda belki de bir bağlılığımın veya sevgimin olmadığı diri ya da ölülerden birini överken (Bu, yeniden itiraf etmek zorunda kalmayayım diye ilk kez size itiraf etmek istediğim bir durumdur), tersine kendilerinden özel bir haz duyduğum, kendilerinde

özel bir ruhsal lezzet bulduğum kimseleri eleştirmem gibi bir olay vaki olacaktır."

Bu metinden şu ortaya çıkmaktadır: J. Lemaître, izlenimci eleştiriye aşırı bağlıdır ve bu eleştiriyi iki esasla izah etmektedir:

1- İnsanî ruhsal hakikatler.

2- Tarihsel objektif hakikatler.

Ruhsal hakikatler, insân ruhunun aynasında, yaşlılığın ve diğer muhtelif yaşam şartlarının etkisiyle ortaya çıkan değişimlerdir. Bu değişimler, edebî bir çalışmanın bizde oluşturduğu tesirin bir süre sonra değişmesine neden olurlar. Tam bu noktada J. Lemaître, o durumda edebî eserler hakkında nasıl sabit hükümler çıkarabileceğimiz konusunda aciz kalmaktadır. Lemaître, eleştirinin; "kitap veya tiyatronun eleştirmende bıraktığı tesir ve izlenimin yorumundan başka bir şey olmadığına" inanmaktadır. O, eleştiriyi bir ekol olarak kabul etmemektedir. Çünkü öte yandan bir kitap veya tiyatro da müellifin şahsî yaşam ve deneyimlerinin onun ruhunda bıraktığı etkinin bir ifadesidir.

Tarihî nesnel hakikatlere gelince; onlar, ekolcü eleştirinin ilke ve esaslarından ibarettir. Bu ilke ve esaslar, başlangıçta ilke ve esaslar şeklinde ortaya çıkmamış; aksine Lemaître'ye göre kendilerini bir tür bireysel izlenim olarak göstermişlerdir. Bu teessür ve izlenimler, zamanla tümel esas ve ilkeler haline gelmiş; onun kendi deyimiyle "sağlamlaşarak asıl şeklini almışlardır." Dolayısıyla ekolcü eleştirinin de Lemaître'in gözünde, tarih boyunca asıl haline gelmiş olan izlenimci eleştirinin ta kendisi olduğunu görmekteyiz.

Fakat bu iki kanıtlama, akılın kabul etmesine rağmen mübalağadan arınmış değildir. Eleştiri işinin kargaşaya neden olmaması ve bu zeminde her türlü isyan ile başına buyrukluğa yol açmaması için onu açıkça somutlaştırmak gerek.

İlk kanıtlamada o, insan ruhundaki her sabit durumu inkâr etmektedir. Eğer bu doğru ise, beşer nefsini, daima rüzgârın elinde esir olan ince kumlar gibi görmek gerekir. Bu durumda duy-

gular eğer düşünceler gibi sağlam ve kararlı olmazlarsa, hayat alanından çıkarlar veya öyle bir delilik halini alırlar ki kimse kendisinin onda payı olduğunu düşünmez; hiç kimse bu duygusal heyecanları kabul edemez ve dolayısıyla hep şu esası benimserler: Eleştirmen, şahsî zevkinin sonucu olarak bir hüküm çıkardığı zaman, bilgi mahareti ve olgunluğuna ek olarak o zevki akıl temeline dayandırabilmelidir. Hatta onu tümel ilkelere ve genel düşüncelere uyumlu hale getirememişse bile en azından apaçık bilgilere, teknik esaslara ve dil kurallarına aykırı olmamalıdır.

Fakat ikinci kanıtlama döngüseldir. Çünkü izlenimci eleştirmen, kendisine, seleflerinin yaptığı gibi hüküm ve yargılarından tümel ilke yapma hakkı verebilir. Şimdi eğer her ilkenin, sırf duygu ürünü olduğunu söylersek, birbirine bağlı olan iki durum arasında ayrılık bulunduğunu kabul etmişiz demektir. Bu yüzden bu meselede kesin olarak hüküm verilemez. Çünkü duygu, bir ilke haline geldiği zaman zorunlu olarak akılla iç içe olacaktır.

Dolayısıyla şüphesiz, duygu, eleştirinin ilk aşamasıdır. Ne var ki eleştirinin bütün aşmaları, duyuya sığmaz. Bundan da öte bu duygu, olgun, deneyimli ve eğitilmiş olmalıdır. Ayrıca hem fıtrî açıdan, hem de elde etme açısından çok sayıda incelemeyi esas almalı (maksat, eleştirmenlerin çalışmasını incelemekten önce edebî eserleri incelemektir) ve güçlü olmalıdır.

Emile Faguet (1847-1916)

Emile Faguet, J. Lemaître ve Anatole France gibi izlenimci eleştiri taraftarlarındandır. Fakat o, eleştiri işinde, tefekkür bakımından seleflerinden daha seçkindir. Bu yüzden özel bir yöntemle de kendini düşünsel açıdan daha bir seçkin ve daha bir zengin olan eserlere hasretmiştir. O, edebî eserleri çözümlemede, bir eserin, yazarın ruhunda nasıl doğduğunu; bu doğumun keyfiyetini, eleştirmek istediği eserle bir araya geldiği esnada onu gizemli ve şaşırtıcı davranışıyla birlikte müşahade edebileceğimizi ortaya koymuştur.

Faguet, eleştirideki ekolünü çeşitli eserlerinde açıklamıştır. Bu cümleden olarak o, *İnceleme Tekniği* adlı kitabında eleştiriyle ilgili birtakım hususları ele almıştır. Burada edebiyat tarihiyle edebiyat eleştirisi arasındaki farkı şöyle izah etmektedir:

> "Edebiyat tarihçisiyle edebiyat eleştirmeni arasında, kelimenin tam anlamıyla, fark görmeliyiz. Edebiyat tarihçisi, gücü yettiğince nesnel olmalı, haber ve rivayetlerle yetinmelidir. O, bir yazarın çağdaşlarında bıraktığı etkinin niteliğinden söz edebilirse de bir eser karşısında kendi şahsî duygusuna dayanamaz. Bir çağdaki genel ruh halini araştırmak, edebiyat ve sanat tarihinden o çağın edebî ve sanatsal ruhunu anlamak ve yazarın ruhunda iz bırakan etkenleri ortaya koymak, edebiyat tarihçisinin görevidir. Gerçi söz konusu etkenleri tam manâsıyla bilmek imkânsızdır; ama bu konuda araştırma yapmak çok yararlıdır. Esasen bu imkânsızlık, şahsı araştırmaya teşvik eden bir etkendir. Tarih araştırmacısı, müellifin melekelerinin ve üstünlüklerinin nasıl ortaya çıktığını incelemeli; bu zeminde sadece yazarın eserlerinden kendisinin yaptığı çıkarımlara dayanmalı, bizzat yazarın veya çağdaşlarının kendisi hakkında yazdığı mektup ve yazıları esas almalı, ailevî ve şahsî çevresini tanımalı, onun eserini ortaya çıkaran duygu veya düşünce hakkında araştırma yapmalı ve onun sanatını seven veya muhalefet eden kimseleri tespit etmelidir. Bu araştırma ve incelemeler, yazarı tanımada çok önemli faktörlerden sayılmaktadır. Dolayısıyla edebiyat tarihçisi, tarih hadiselerinden başka bir şey araştırmamalı, bu olaylar ve onlar arasındaki ilişkilerden başkasının sözünü etmemelidir. Okuyucu, onun şahsî yargı yöntemini anlamamalı, hatta tarihçinin, kendi görüşünü olaylar arasına yerleştirmek istediği gibi bir düşünceye kapılmamalıdır. Ayrıca tarihçinin duygusunu da çalışmasında okumamalıdır.
>
> Fakat eleştiri, tamamen bunun aksinedir. Onun işi, edebiyat tarihinin işi bittiği andan itibaren başlar. Başka bir ifa-

> deyle bu ikisinden her biri farklı iki yüzeyde bulunur. Eleştirmenden istenilen şey, onun bir yazar veya eser hakkındaki inancıdır; bu inanç, ister birtakım esas ve kurallara dayansın, isterse onun şahsî duygusundan kaynaklansın. İnsanların ondan istediği, bir ülkenin haritası değil, aksine onun, o ülkedeki gezintisinde sahip olduğu duygudur"

Faguet'nin, edebiyat eleştirisini edebiyat tarihiyle birlikte değerlendirmesinden onun eleştirideki çizgisi ve düşüncesi çıkarılabilir. O, edebiyat tarihinin genel tarihin bir parçası olduğuna ve her ikisinin çalışma tarzının -zemin bakımından tarihçinin duygusunun, çalışmasının konusundan bağımsız kalması yönünden ve tarihî çağı veya edebî çağı meydana getiren maddeler topluluğuyla yetinmek açısından- bir olduğuna inanmaktadır. Faguet, bu genel ilkelerden söz ettikten sonra özel meselelerle meşgul olmakta; yazardan, yazarın deha ve istidatlarının gelişme şeklinden, yazarda etkili olan fıtrî ve çevresel etkenlerden söz etmekte; hatta edebiyat tarihi alanında, yazarın çağdaşlarında bıraktığı etkiyi dahi araştırmak istemektedir. Fakat edebî eleştiri, edebiyat tarihine ve bu iş için toplanan maddelere yönelmekten başlıyorsa da bu yöneliş, sadece eleştirmenin, kendisinin anlaşılması için onlardan bir araç olarak yararlanması ve edebî bir eser hakkında hüküm verirken onlardan yardım alması amacına matuftur.

Faguet, -eleştiri ilkeleriyle edebiyat esaslarını duygudan ayrı görmediği, aksine eleştiri ilke ve esaslarını eleştirmenin duygusuyla birleştirdiği için- Lemaître ve A. France gibi izlenimci eleştirmenlerden ayrılır. Faguet'nin eleştirideki çabası şu iki eksen üzerinde dönmektedir:

1- Bir edebî eserin, yazarın ruhunda doğuş şeklinin analiz ve yorumu. Bu konu, edebî eleştiriden ziyâde edebî estetik bilimine daha yakındır. Böyle olması doğaldır da. Çünkü Faguet, felsefî bir yöntemin sahibidir. Onun, bütün teorik bilimler ve düşünsel konularda yeterli hakimiyeti, derin bilgisi vardır. Bu

noktayı eleştiri hakkındaki eserlerinden ziyade edebiyat tarihi alanında yaptığı araştırmalardan ve Voltaire gibi yazarlar hakkında yayınladığı yazılardan anlamak mümkündür.

Faguet, eleştireceği eserleri, daha ziyade çoğu fikir ve bilgilerini ortaya koyabileceği, o eserlerden aldığı ilhamları inceleyebileceği bir alan bulabilmek için seçer. Nitekim bu düşünce ve bilgileri "İnceleme Esnasında" adlı kitaplarda bir araya getirmiştir. Bu kitaplar kolayca eleştiri kitapları olarak adlandırılamaz. Zira onlarda müstakil görüşleri keşfedip ortaya koyma yönü, bir eseri ölçme, yargılama ve değerini belirleme yönünden daha güçlüdür. Bununla birlikte bu kitaplar, eleştiriyle uğraşan kimselerin incelemesi için çok yararlıdır. Çünkü inceleme yöntemini tam anlamıyla öğretmektedirler. Faguet, incelemenin teorik esaslarını meşhur kitabı *İnceleme Tekniği*'de dikkatle açıklamıştır. O, incelemenin, eleştirinin ilk aşaması olduğunu belirtmiştir; doğru incelemenin şartı, okuyucunun geniş bilgiye sahip olmasıdır. Çünkü böyle bir okuyucu, temeli zayıf bir yazardan daha çok, onun eserinden ince anlamlar çıkarabilir. Zira büyük yazarlar genellikle kendi düşüncelerini esrar perdesinin ardında beyan ederler. Okuyucu, yazarın aslî duygu ve düşüncesinin derinliğini ancak yazarın bütün sembol, simge ve işaretlerini keşfetmek ve anlamak suretiyle kavrayabilecektir.

"Edebiyat tarihi" ile "edebiyat eleştirisi" arasında -Faguet'nin anlamlandırdığı gibi- ayırıcı bir sınır yoktur. Nitekim "akıl" ile "duygu" arasında da böyle bir sınır yoktur. Hakikatte bu ikisi, iç içedir. Bu ikisinden birine dayanan yazarlar grubunda mesele, bu iki taraftan birinin diğerine galip gelmesinden ibarettir; o ikisi arasındaki ayrılıktan değil. Dolayısıyla edebiyat tarihinde de yazar, kendi şahsiyet ve duygusunu tamamen unutamaz ve tarih işiyle "kendi"sinden bağımsız olarak ilgilenemez. Bu durum, genel tarih çalışmasında bile imkansız iken, duygu temelinde yer alan edebiyat çalışmasını varın siz düşünün. Nitekim yazarın manevî hayatı ve eserlerinin oluşmasında payı olan tarihsel olay ve etkenlere dayanmaması halinde, verdiğimiz her

hüküm yanlış olacaktır. Zira, bu etken ve olaylar, o hükmün niteliğinde etkili olurlar.

Şimdi Faguet'nin eleştiri ekolünü öğrendiğimize göre, ona rahatlıkla güvenebiliriz. Faguet'nin eserleri genel olarak kolay, açık; felsefe ve edebiyat alanında bilgi sahibi olmak isteyen kimse için çok yararlıdır. Zaman zaman derinlik ve detaydan uzak olsa da okuyucunun önüne çok yeni ve geniş ufuklar açmakta ve kişiyi onu incelemeye teşvik etmektedir.

Faguet'ten Sonra

Şüphesiz 19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başlarında Taine, S. Beuve, Brunetiere ve Fauget dışında başka birtakım eleştirmenler de bulunmuştur. Bizim sadece bu birkaç ismi saymamızın nedeni, bunların büyük şöhret ve çok eser sahibi olmalarıdır. Yoksa bunlarla birlikte, tarihin zikrettiği ve edeceği onlarca başka eleştirmen daha vardır. Bu meyanda ismi anılması gereken en lâyık kimse belki de Gustave Laroumeit (1852-1903)dir; özellikle eleştirisini tiyatro ve piyese ayırması bakımından. Onun "metot"la ilgili üzerinde bir hayli düşünülmesi gereken çok meşhur bir tanımı vardır:

"Yazarlık, bütün meslekler gibi bir meslektir. Ben, yazarlığın, ayakkabıcılık ve marangozluk gibi diğer meslekler arasında sayılmasını tercih ediyorum. Onu bağımsız olarak zikretmek yerine, ona meşguliyetler arasında özel bir yer vermenin daha iyi olduğunu düşünüyorum. Çünkü yazarlık için iddia ettiğimiz şeref sebebiyle onu meslekler sisteminden çıkarmak istersek, bu şeref perdesinin arkasına sığınması ve büyük ihtimalle yokluğa mahkûm olması mümkündür. Zira yazarlık da canlı varlık gibidir. Canlı varlık yaşamak isterse, diğer canlılar arasında bulunmaya mecburdur. Yazarlığı meslekler dizgesine yerleştirme fikri herkesi, iş araç ve gereçlerini hazırlama fikrine götürmekte ve sezgi ve lütuf inancını def etmektedir. Yazarlık meslektir, hem de çok zaman alacak ve aynı zamanda çok meşgul edecek kadar zor bir meslektir"

"Yazarlık meslektir, fakat bilimsel bir yöntem değildir. Bireylerin göz rengi ve ses uyumu gibi şahsî bir iştir. Evet yöntemi boyamak mümkündür, kılı boyadıkları gibi. Fakat bu boyamayı her gün sabah tekrarlamak gerekir. Yoksa en küçük bir engelle ondan saparız. İnsanın yazarlık "mesleği"ni öğrenmesi mümkündür; fakat "metot" öğrenilecek cinsten değildir. Yazarlık metodunu öğrenme ve öğretmenin boş iş olması, bizim her gün, daha önceki gün öğrendiğimiz şeyi unutmamız, hayatî gücümüz zayıfladığında eser yaratma gücümüzün azalması ve genellikle diğer istidatları geliştiren alıştırma ve incelemenin, bu lütfu zayıflatması gibidir."

> "Yazarlık, Gustave Flaubert[91] ve Bounkur'un dedikleri gibi hayatı sağlamlaştırır. Çünkü yazarın hayatını, diğer hayatlardan ayırır."

> "Metot şudur: Biz genel dili özel bir lehçeyle konuşuruz. Kişiye özel lehçeyi taklit etmek mümkün değildir. Bununla birlikte o dil, herkesin dilidir. Aynı zamanda o, bir bireyin özel dilidir."

Çağdaş Eleştiri

Avrupa'da üç tür eleştiri vardır:

1. Basın kaynaklı eleştiri (gazete ve dergilerde)

2. Üniversite kaynaklı eleştiri: G. Lanson,[92]. Bedier,[93] P. Hazard,[94] Strowski, Mornet ve üniversite hocalarının eleştirileri bu gruba girer.

3. Şâir ve yazarların eleştirisi (çünkü yazarlar ve eser verenler de

[91] G. Flaubert (1821-1880): Fransız romancı. Ünlü *Madame Bovary* adlı kitabın yazarı.

[92] Gustave Lanson (1857-1934): *Fransız Edebiyat Tarihi*'nin yazarı.

[93] Joseph Bedier (1864-1934): Fransız yazar.

[94] Paul Hazard (1878-1944): Fransız yazar. *Fransız Edebiyatı Tarihi*'nin telifinde Bedier'in yardımcısı ve *Avrupalı Vicdanın Bunalımı*'nın yazarı.

eleştirmendir).[95] Anatole France, P. Bourget,[96] Andre Gide,[97] George Duhamel ve J. Romains[98] gibi eleştirmenlerin eleştirisi, bu türe girer.

1. Basın Kaynaklı Eleştiri (Gazete ve Dergilerde)

Basında bir kesim, Fransa'nın edebî eserlerini, bir kesim de yabancı eserleri eleştirmektedir.[99] Hatta bir grup eleştirmen vardır ki bunlar, başka milletlerin edebiyatında uzmandırlar: Söz gelimi Benjamin Cremieux İtalyan edebiyatında, meşhur Fransız yazar Andre Maurois İngiliz edebiyatında.

Bu eleştirmenler, eserlerini günlük gazetelerde ya da "Candida", "Marianne" ve "Life Litterateur" gibi haftalık veya aylık dergilerde makaleler halinde yayınlarlar. Bazen uzmanlık dergilerinde yeni çıkmış kitapların takriz ve tanıtımı noktasında makaleler yazarlar ve genellikle bu makaleleri, daha sonraları ayrıca müstakil olarak kendileri yayınlarlar. Nitekim geçmişte Sainte Beuve gibi eleştirmenler, böyle yapmışlardır.

95 Eleştirinin İran'da yeni bir üslup ve tarza başladığı son yıllarda çoğu eleştirmen, aynı zamanda şâir ve bazen de yazardır. Bunların işinde görülen en büyük kusur, kendilerinin şâir eleştirmen veya yazar eleştirmen değil daha çok eleştirmen yazar veya eleştirmen şâir olmaları durumudur. Bu yüzden onların eleştirideki çalışmalarının esasını, daha ziyade şahsî beğeni ve zevkleri oluşturmaktadır. Onlar, kendi sanatlarının dar sınırları içerisine hapsolmuş, her eleştirmende bulunması gereken şeref ve bağımsızlıktan nasiplenmemişlerdir. (A. Şeriati).

96 Paul Bourget (1852-1935): Fransız roman ve öykü yazarı. Araştırma ürünü eserleri vardır.

97 Andre Gide: Fransız yazar. Nobel ödüllü ve Farsça'ya da çevrilmiş olan *Yer Sofraları* adlı kitabın müellifi, klasik metodoloji taraftarıdır. Yaygın ahlakî örf ve âdetlere karşı olup serbest düşüncelidir.

98 Jules Romains (d. 1885): Fransız yazar.

99 Yazar, Fransa'nın o kadar etkisi altındadır ki burada konu, mutlak anlamda basın ve eleştiri olduğu halde Fransız basını ve edebiyatını asıl, geriye kalanı ise "yabancı" saymaktadır. Halbuki kendisi de Fransız değildir. (A Şeriati)

2. Üniversite Kaynaklı Eleştiri

Bu eleştiri, üniversite hocalarının işidir. Bunlar, yazılarını bilimsel dergilerde veya müstakil not ve kitaplar halinde yayınlarlar. Bu hocalardan De France Koleji'nde Orta Çağ Edebiyatı Kürsüsü profesörü Bedier ve onun öğrencisi C. Lanson ve Lanson'un, tarihsel araştırmaları ve bilimsel yöntem ve ruh titizliğiyle tanınmış öğrencisi C. Lanson ve onun öğrencisi Daniel Mornet, eleştiri ekolleri meydana getirmişlerdir.

3. Yazar ve Şairlerin Eleştirisi

Belki de en iyi eleştiri türü, bu eleştiridir. Çünkü bu eleştiri türünü benimseyen eleştirmenler bizzat edebiyatçı yazar ve şâirdirler. Bu eleştirmenler, genellikle edebî estetik bilimine çok ilgi duymaktadırlar. Nitekim Paul Valery'nin[100] iki kitap; *Şiir Tekniği* ve *Çeşitlemeler*'deki çalışma tarzı, bu yöntemin açık örneğidir. Fakat bu grup arasında da bazen çok kapalı ve karmaşık yazan Paul Bourget gibi meslekî eleştirmenlerin üslûbunu benimsemiş kimseler bulunmaktadır.

Bu grubun eleştirisinde, yazarlık yöntemlerinde bulunan aynı ruh hissedilmektedir. Örneğin Anatole France, nükteli bir yazardır. Paul Bourget, ciddî bir araştırmacı ve ciddî bir eleştirmendir. İnanç ve görüşlerini, ders ve öğretim yoluyla anlatmaktadır. Andre Gide'nin eserlerinde görülen keskin akıl, hızlı işaretler ve kesik yöntem (Hache), aynen eleştirisinde de söz konusudur.

[100] Paul Valery (1871-1945): Derin, keskin görüşlü Fransız şâir ve yazar.

III. Bölüm:

Tiyatro Eleştirisi

Tiyatro Türleri

Eski zamanlarda "trajedi", "komedi"yle birlikte ortaya çıkmıştır. Yunan'da tanrıça Dionysos[101] için kutlanan bayramlar münasebetiyle bu iki türe dayalı birtakım törenler düzenlenirdi. İki türden her birinin konusu onun hayatıyla ilgili bir olay veya meseleydi. Ancak bu noktada söz konusu iki tür merasim birbirinden ayrıldı: Trajedi, ciddi ve hüzünlü; komedi ise güldüren bir sanat.

Halk, bu iki tür törenin sonuna bakar ve ona göre tiyatro trajedi veya komedidir diye hüküm verirlerdi. Fakat bu ölçüt, mutlak anlamda doğru değildir. Genellikle Aristo'nun şu görüşü daha doğrudur: Trajedinin ayırıcı özelliği, soyluluk ve metanettir: Şiir yönetiminde metanet ve şâirin konu edindiği şahsiyetlerde metanet. Dolayısıyla tanım, trajedi yönetiminde değersiz değildir, yeni yetme ve ayak altı lafızlara bulaşmamıştır. Trajedi, sözcükleri temiz, terkipleri sağlam, rolleri görkemli ve kahramanları tanrı, komutan ve pehlivanlardan oluşan bir edebî teknik yöntemdir.

Fakat aksine komedinin üslûbu, düşük seviyeli, amiyane kelimelerle dolu, sokak ve pazar insanına özgüdür; daha ziyade hayasızcadır. Kahramanları ayak takımı, kaba ve günü birlik bireylerden oluşur.

Euripid,[102] insanı güç ve azametle trajedilerine sokmasına, bu yolla eserlerini tanrıların melekûtundan beşere indirmesine ve

[101] Dionysos: Eski Yunan'da şarab tanrıçası. Onu tazim etme törenine Dionysics adı verilmektedir. Bacchus'un Rumlar katında böyle bir makamı vardır. (A. Şeriati)

[102] Euripid: Sokrat ve Aristophane'nin çağdaşı, trajedi yazarı. Yenilikçilik, demokrasi taraftarlığı, tanrılara muhalefet ve trajedi kahramanlarını normal halktan seçmek suçundan, gerici, bağnaz komedi yazarı Aristophane'nin acı kalemi ve kötü diline maruz kalmıştır. Euripid, piyeslerinde "tür tanrıları"nı insan hayalinin ürünü olarak tanımlamıştır. (A. Şeriati)

normal insanları öykusünün kahramanı yapmasına rağmen onun canlandırma yolu, konuşma dili ve kahramanlarını seçme şekli ile Aristophane'nin[103] komedilerinde izlediği yol arasında çok fark vardır.

Trajediler arasındaki fark, sadece yazarları arasındaki farka bağlı olduğu için kendini değişik şekillerde göstermektedir; fakat aksine komedi, Yunan'da üç belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır:

1- Eski komedi: Aristophane'nin komedileri
2- Orta komedi: Phelamon'un komedileri
3- Yeni komedi: Menandre'nin[104] komedileri

Eski komedi, bütünüyle acı ve iğneli sosyal eleştiriydi. Toplumda gelişmekte ve köhne binayı ve hurafelerin temelini akıl balyozuyla yıkan felsefî ruh ile mücadele ediyordu. Bu yöntem, Aristophane'nin Sokrat'ı şiddetle saldırı konusu yaptığı yer olan "Bulutlar" komedisinde güzelce görülmektedir. Aristophane, Sokrat'ı sofistlerin önderi sayıyordu. Halbuki tarih görüşünde Sokrat, sofistlerin düşmanıdır. Bu komedinin nedeni, Sokrat faciasında etkili olan birtakım faktörlerdir. Bu faktörler, zihinleri Sokrat'a verilecek idam hükmünü kabul etmeye hazırlamıştı.

Orta veya sosyal komedi, fertlerde yerleşmiş sosyal halleri tasvir eder; güreşçi, tüccar veya öğretmeni canlandırır. Çeşitli mesleklerin ve uygunsuz sosyal konumların sonucu olan sıfatları aydınlatır. Fakat onları eleştirmez, kendisi müstakil olarak özel bir düşünsel veya ahlâkî ekole davet etmez.

Yeni komedi, beşerî karakterleri açıklamaktadır. Şüphesiz Moliere, en büyük komedi yazarı ve bu yöntemin mucididir. Bu yöntemle yazdığı en büyük komedisi, *Comedies de Caracteres*

[103] Aristophane: Sokrat'ın çağdaşı, Yunanlı komedi yazarı. Çağdaşı olan en büyük şahsiyetleri, keskin alay ve hiciv yöntemiyle eleştiri yağmuruna tutmuştur.

[104] Menandre (292-345): Yunanlı komedi şâiri. Atina'da doğmuştur. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren eserlerinden gittikçe haberdar olunmaya başlandı. O, Lâtin yazar ve şâirleri Plaute ve Terence'nin öncüsü olmuştur.

(Karakterler Komedisi) olarak adlandırılan eseridir. Biz, Yunan'ın Moliere'e kadar bu yolda ilerlediğini söyleyemeyiz. Çünkü bu son ekol, son dönem tiyatrocuların, bu noktada Yunanlıları geçebildikleri sınırlı alanlardan biridir.

Moliere'in komedisi, çeşitli tipleri meydana getiren şahıs ve unsurları canlandırmaktadır. Moliere'in eserlerinde; cimri, Harpagon'un[105] kişiliğinde; münafık, Le Tartuffe[106] kılığında; dini kendi arzu ve heveslerine ulaşma aracı kılan yobaz, Alceste kişiliğinde, "Beşer Düşmanı" öyküsünde; Elvir, cilveli bir kadın, "Don Juan"da;[107] gülünç, bağnaz koca, Arnolphe[108] suretinde "Kadınlar Okulu"[109] öyküsünde; modaperest ve süslü kadın, Celimene kişiliğinde Beşer Düşmanı piyesinde canlandırılmıştır.

Yunan Tiyatrosu

Yunan tiyatrosuyla yeni tiyatro arasında birçok farklılıklar olduğunu görüyoruz. Hatta aralarında hiçbir benzerlik olmadığı bile söylenebilir. Yunan tiyatrosu ne yeni tiyatro gibi sadece konuşma, olaylar ve hareketten ne de "opera"[110] ve yeni "operet"[111] gibi sadece ses ve müzikten oluşur. Bilakis Yunan tiyatrosunun, gösteri ve operanın bir birleşimi olduğunu söylemek gerek. Zira Yunan tiyatrosu dört sanatı içermektedir: Ses, dans, müzik ve konuşma.

Yunan tiyatrosu ile opera ve yeni operetin lirik bölümleri arasındaki fahiş farklılıkları anlamamız gerekir. Opera ve yeni operet-

105 Harpagon: Nesir halinde beş perdelik "Cimri", komedisinin baş kahramanı.

106 Le Tartuffe: Şiir halinde beş perdelik komedi. Tartuffe, zengin Orgon'un evine giren ve onun kızıyla evlenmeye, hanımını aldatmaya ve servetine sahip olmaya çalışan yalancı bir köledir.

107 "Don Juan ou le Fastin de Pierre": Nesir halinde beş perdeden oluşmaktadır. Corneille onu Fastin ve Pierre adıyla nazma çevirmiştir.

108 Arnolphe: Küçük Agnes'in pis ve çirkin davranışlı vasisi.

109 L'Ecole des Femmes: Moliere'den bir eser.

110 Opera: Sesden oluşan, alışılagelen diyalog olmaksızın müzikle ve orkestra eşliğinde, bazen de dansla birlikte icra edilen dramatik bir şiirdir.

111 Operet: Komik, alaylı, kısa opera.

te müzik ve ses şiire öyle hakimdir ki kişi ona özel bir ilgi göstermez ve şiirin muhtevasını kendi kendine anlama eğilimi göstermez. Burada seyirciler, sadece müzik ve ses dinlerler. Müzik için yapılmış olan çok önemli edebî eserler, çok âdî ve basittir.

Nitekim Faust tiyatrosuna, konusu meşhur Marlow[112] tiyatrosundan alınan küçük bir parça yerleştirmişlerdir, özelliği müzikle okunmasıdır. Bundan dolayı asıl amaç müziktir. Fakat tiyatro metninin kendisi, ses ve müzik için bir madde olmanın dışında herhangi bir değer taşımamaktadır, yani talî bir konumdadır.

Fakat Yunanlılar, hep güzel sözü, güzel şiiri seven bir toplum olmuşlardır. Hiçbir sanatı bu ikisine tercih etmemişlerdir. Bu yüzden şiir ve konuşma, Yunan tiyatrosunda en yüksek konuma sahiptir. Müzik, Yunan tiyatrosunda öyle bir haldedir ki konuşma ön plana çıkarılmamakta; izleyiciler söze, hatta sese, lafız ve anlam bakımından büyük ilgi göstermektedirler. Onların müziği, ne tamamen ne de kısmî olarak yeni müzik olmuştur. Çünkü onlar, seslerin uyumu (harmonie) ile tanışmamışlardır. Onların müzik aletleri, tiyatroda söz ve şiiri etkisi altına alacak kadar çeşitli olmamıştır.

Dolayısıyla şunu söylemek gerekir ki Yunan tiyatrosu, sanat dünyasında tam olarak bağımsız bir tür sayılmaktadır.

Latin Tiyatrosu

Latin'de sessiz tiyatronun[113] dışında yeni bir değişim gerçekleşmemiştir. Latinliler trajedi ve komediyi Yunan'dan almışlardır. Trajedi pek parlak bir konuma gelmemiştir; öyle ki Sénéca'nın[114] tiplerinden bir parça dışında elimize başka bir şey

[112] Marlow (Christopher 1564-1593): İngiliz dramatik şairi. "Dr. Faust'un Hayatı ve Ölümü" adlı eserin yazarı.

[113] Sessiz tiyatro (Pantomime): Sadece hareketler vasıtasıyla yapılan gösteri /tiyatro.

[114] Seneca (M:2-66): Endülüs Kurtuba'da doğdu. İmparator Neron'un mürebbisiydi. Neron'un emriyle kendi damarını keserek can verdi. Stoacı (Revakî) felsefenin takipçisiydi. Zahmetli ve muğlak trajediler ondan kalmıştır. Babası da büyük fasih ve kelamcılardan sayılıyordu.

ulaşmamıştır. Bu dönemin trajedisinde felsefî düşünceler çok ağırlıktaydı. Fakat komedi, aksine çok yaygınlık kazanmıştı; ancak maalesef şimdi Terence'den[115] altı komedi dışında elimizde bir şey yoktur. Plaute'den[116] elimize sadece yirmi bir komedi ulaşmıştır.

Her halükârda tiyatroyla ilgili tüm edebiyat türlerini eski çağlardan günümüze kadar sayabiliriz:

1- Özelliklerini söylediğimiz trajedi.

2- Üç tür komedi:

a- Eleştirel komedi.

b- Sosyal komedi.

c- Şahsiyetler komedisi.

Milâdî 456 yılında Roma'nın düşüşüyle, eski dünya, medeniyetiyle birlikte son buluyor ve Orta Çağ (Roma'nın düşüşünden milâdî 1453 yılında İstanbul'un fethine kadar) başlıyor.

Orta Çağ'da Tiyatro

Orta Çağ boyunca Lâtin dili saltanat sürüyordu. Yunan dili, medeniyetiyle beraber mahkûm oldu. Bu dönemde sadece Yunan ve özellikle de Aristo felsefesi Doğu ve Batı'da dinin hizmetkârı olmuş; eldeki aklî istidlallerle dinî inançları ispat etmeye çalışıyordu.

Yunan dilinin ölümü, antik kültür ve edebiyatın çöküşü ve eski putperestliği bünyesinde barındıran edebiyatla uyuşmayan Hıristiyanlığın doğuşu ile birlikte eski tiyatro ortadan kalktı ve tiyatronun yeni türleri; mucize, ahlâk, mizah, sır,[117] işkenceler,

[115] Terence (159-190): Latin mizah şairi. Kartaca (Tunus vakurları) doğumlu. O da Plaute gibi, Yunanlı yazarların, özellikle Menandre'in mukallidiydi.

[116] Plaute, (184-254): Lâtin mizah şairi, İtalya doğumlu. Yunanlı yazarlar Antiphon ve Menandre'in izleyicisi.

[117] Sır (Mystere): On beşinci yüzyıldan itibaren, birkaç gün boyunca aralıksız süren ve özel bölümleri gösterime sokulan, (okuma ve taziyeyi idare etmek gibi) büyük dinî gösteriler. 1548'de Ulusal Meclis bunu yasakladı.

musibetler, maske ve interlude'den (ara piyesi) ibaret olan dinî konulara dayandı.

Musibetler ve işkencelerin konusu, burada riyazettir. Bu riyazet, Mesih'in hayatını, ıstıraplarını ve çarmıha geriliş öyküsünü açıklıyordu.

"Sır"ın konusu, kilise ayinleridir. Kilise ayinleri, vaftiz[118] iştirak (communion), ispat (confirmation), izdivaç, itiraf, dereceler silsilesi ve son olarak "son mesh"[119]den ibaretti. Bunların hepsine haftalık ayinler adını veriyorlardı.

Mucize (miracle, ilk sır), tiyatro türlerinin en eskisiydi. Konusu, azizler, onların mucize ve kerametleri idi.

On beşinci yüzyılda çeşitli noktalara seyahat eden veya bu öykü ve hikâyeleri göstermek için birtakım kiliselerden başka birtakım kiliselere giden dinî heyetler oluşturdular... Din karşıtı ruh bu tiyatrolara çabucak sirayet etti. Onların işi mizaha vardı. Onlar, azizlerin mucize ve kerametlerini alaya almakla meşgul oldular. Bu esnada mizahî gösteri (farce) ortaya çıktı.

"Mizahî gösteri" bir tür amiyane tiyatrodur; tıpkı Alexandre'ın öyküsü gibi. Bu öykünün hedefi sadece güldürmek ve her tür sosyal eleştirinin kaybolmasına vesile olmaktır. Fakat maske ve interlude, komik operanın temelleri sayılmaktadır. Bu operanın temeli, ses, dans ve müziktir.

Maske (masque), İngiltere'de ortaya çıktı. Özellikle kralların saraylarıyla lordların köşklerinde çok yayıldı. Maske, sadece ferahlama ve zevkusefa aracıydı.

Bu tür tiyatro yazarları arasında Ben Johnson büyük şöhret kazandı. Johnson, "On İkinci Gecenin Rüyası" adıyla meşhur olan bir maske sahibidir. Bu eserinde o, altın rüyaları, aldatıcı rüya ve manzaraları betimliyordu. İnterlude, tek bir panoramadan teşkil olup maske'den daha kısa bir maske türüdür.

118 Vaftiz (Bapteme): Vaftiz guslü. İsim koyma töreni.

119 Son mesh (l'extreme onction): Meshatü'l-Merdâ, meshatü'l-ahîre: Katoliklerin can çekişen hastaya teberrük için sürdükleri yağ.

Rönesans Çağı

Rönesans, eski edebiyat ve sanata dönmek, eski edebiyat ve sanatı ihya etmektir. Rönesans çağı, İstanbul'un Türkler tarafından düşürülmesi ve Müslümanların ona hakim olmasından itibaren başlar. Hıristiyan bilginler öncelikle İtalya'ya göç ettiler ve orada çeşitli noktalara yerleştiler. Tabii onların eski yazma nüshaları vardı ve bu nüshaları oralarda yayınlamaya başladılar. Onların çabası, sadece felsefî konularla sınırlı değildi; bunun yanı sıra çabalarının sınırları edebiyat ve sanata kadar uzanıyordu.

Bu esnada Homer, Sophokles, Euripid, Heredot ve benzerlerinin eserlerini yayınladılar. Ayrıca Yunan tiyatrosuyla tanıştılar ve onu, Orta Çağ'da âdet olmuş ve Rönesans'ın hayatlarına son verdiği tiyatro türlerine tercih ettiler.

On altıncı yüzyılda yapılan ilk iş, Yunanlıları taklit ederek trajedi ile komediyi uzlaştırmak oldu. Bu yüzden Rönesans çağının trajedisi, her şeyden önce sesten uzak değildi ve muhtemelen milâdî 1560 yılında Fransız Granier'in eseri, Les Juifs (Yahudiler) öyküsünün en eski örneği idi. Fakat bu üslup devam etmedi. Çünkü çabucak sesi ortadan kaldırdı. Trajedi, orkestranın yardımı olmaksızın gösteri ve sözle sınırlı kaldı.

Lirik bölümlerin, Yunan trajedisini teşkil eden dokuz bölümden kaldırılmasıyla, beş fasıldan oluşan klasik trajedi (17. yüzyıl trajedisi) meydana geldi; Corneille'den "Le Cide" piyesi ve Racine'den manzum "Andromaque" ve "Phedre" gibi.

Bunlar, kendi piyeslerinin madde ve konusunu Yunan efsanelerinden alıyorlardı. Bu çağda söz gelimi Phedre, Berenice, Iphigeni ve Andromaque efsanesi gibi Euripid piyeslerine de çok ilgi gösteriyorlardı. Çünkü Euripid, insanî duygulara çok değer vermiş ve eserlerinin çoğunda aşk duygusunu tahlil etmiştir. On yedinci yüzyıl şiirleriyle antik Yunan şiirleri arasında büyük farklılıklar vardır. Çünkü on yedinci yüzyıl eserlerinde insanî yön, ilâhî yöne galebe çalar; eski Yunan şâirlerinin çoğu eserle-

rinin tersine burada beşerin muharriki, sadece tanrıların güçleri değildir. Bunun yanı sıra aşk ve şehvet gibi beşerî güçler de insana hükmetmektedir.

Bundan dolayıdır ki bu tür edebiyata beşerî edebiyat adını vermişlerdir.

Teorik usulün mütalaasıyla bu edebî tarzın gelişimi, edebiyat ve tiyatroda iç içeydi. Zira bu tarz, Yunan edebiyatı gibi doğal ve zevkli değildi. Bilakis şâir ve yazarlar, kendi eserlerini teorik usul ve edebî varsayımlardan haberdar olduktan sonra yaratmaya başlıyorlardı.

Bu yüzden "teorik usul" edebiyata hükmetmeye başladı. Bu usulü, Aristo'dan aldılar. Onlar, üçlü birlikler denilen zaman, mekân ve konuya inandılar. Edebiyat türlerini birbirinden ayırdılar. Her biri için sabit bir çizgi, sınır, işaret ve usul belirlediler. Türlerin ayrımına (separation des genres) daima riayet ederlerdi. Trajedide güldürücü manzaralara, komedide ise hüzünlendirici sahnelere yer vermeyi caiz görmezlerdi. Bu ikisinin arasına sağlam bir duvar çekmişlerdi. Dolayısıyla her biri tam olarak müstakil bir iklim sayılırdı.

"İhtişam" ve "soyluluk" trajedinin imtiyaz yönüydü. Bu yüzden onun kahramanlarını da halk kitlesi arasından seçmemek gerekiyordu. Sadece padişah ve emirler böyle bir liyakate sahiptiler. Halk kitlesi, sadece komedide görülebiliyordu. Onlar, trajedinin konusunun tarihten alınmasının daha iyi olduğuna inanıyor ve yeni meseleleri seçen yazarları eleştiriyorlardı. Nitekim Bajazet'ın konusunu, o çağın Türkiyesi'ndeki İstanbul'un olaylarından almış olan Fransız yazar Racine, bu eleştiriden kurtulamadı.

Corneille, kendi bakış açısından, trajedinin konularını tarihten almanın zorunluluğunu savunuyor ve şöyle diyordu: "Efsanevî olaylar aklî açıdan olağanüstü görünseler bile, akıl kısa zamanda onlarla ünsiyet peyda eder ve onları tarihsel olaylar düzeyinde telakki eder." Corneille, bu görüşü ispat etmek için, insanın gözüne çok anormal gelen Medee'nin çocuklarının, babaları ta-

rafından katli ve Agamemnon'un, eşi Clytemnestre tarafından öldürülmesi gibi birtakım örnekleri kanıt getirmektedir.

Buradan, klasik tiyatro için gerekli gördükleri temel şart ortaya çıkmaktadır. O da şudur: "Hayatla uyum ve gerçek ile uyuşma" dır.

Klasik kurallarla uyumlu olan en iyi tiyatro, Racine'in tiyatrosudur. Çünkü Racine'in tiyatrosunun olayları çok sadedir. "Üçlü birlikler"in intibakı, "türlerin faslı" ilkesi ve "olan ile intibak" onun tiyatrosunda kolaylıkla bulunabilir.

Fakat Corneille'nin tiyatrolarında olaylar o kadar karmaşık ve çeşitlidir ki yazar onların hepsini kolayca klasizm metodolojisinin kontrolü altına alamaz. Bu yüzden Le Cide piyesini yayınladığı zaman, eleştirmenler şiddetle ona saldırdılar; hatta iddialaşma ve tartışmayı Fransız Akademisi'ne kadar götürerek onun piyesinin mahkeme edilmesini ve böylece onun klasizın kurallarından sapıp sapmadığının, klasizm kurallarına inanıp inanmadığının belirlenmesini istediler. Bilahare Akademi'nin dil encümeni, Chapelain'in başkanlığında bir komisyon oluşturdu ve bilindiği gibi bu şahıs, Corneille'nin eserini muhakeme ettikten sonra, bu konuda bir kitap yazdı ve onun Aristo'nun kurallarından saptığına karar verdi.

On yedinci yüzyılda tiyatroda yeni türler meydana geldi. En önemlileri şu iki türdür:

1- Burjuvaî tiyatro

2- Göz yaşartıcı tiyatro

Burjuvaî tiyatro, yazarları, eserlerinin kahramanlarını kral ve yöneticiler arasından seçmek zorunda bırakan klasizm ilkesine karşı isyan bayrağı çeken, kahramanlarını orta kesimlerden veya halk kitlesinden seçen bir tiyatro türüdür. Nitekim burjuva kelimesi de bizzat bu mânâya delâlet etmektedir.[120]

[120] Bourgeois kelimesi, mutat, sıradan, alışılagelmiş, düşük, ikinci tabaka (aristokrat tabaka ile işçiler ve çiftçiler tabakası arasındaki tabaka)ya ait anlamına da gelmektedir.

Göz yaşartıcı tiyatro ise klasizmin başka bir esası olan "türlerin faslı"nı bozdu. Fakat bu tiyatronun, komedi ve trajediyi birleştirdiği gibi bir hüküm çıkarmamak gerek. Aksine şunu söylemek lâzım: Bu teori, usulen gülmemizi gerektiren güldüren bir oyuncak hayat ve ağlamamızı gerektiren üzüntü verici oyuncak hayat üzerine kurulmuştur. Çünkü hayatta çoğu zaman ağlama ve gülmeyi iç içe görürüz. Piyes yazarı, eserinde gerçek hayatı göstermeye çalıştığı için gerçekliğe çok yakın olmakta ve piyesini, normal olaylardan oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu olayların, bizi bazen ağlatması bazen de güldürmesi gayet doğaldır.

Romantik Tiyatro

Hatırlamak gerekir ki romantik tiyatro, Shakespeare'den çok etkilenmiştir. Victor Hugo, onun piyeslerini Fransızca'ya tercüme etmiş, ona şiddetle meftun olmuş, onu anlatmış yaymış ve sonuçta Shakespeare yazar ve düşünürler arasında çabucak yayılmıştır.

Hakikatte 19. yüzyıl, bu adamın dehasına inanan bir yüzyıldı. Fakat ondan önce gerek hayatta iken, gerekse ölümünden sonra, onun şâirler arasında en yüksek makama sahip olduğunu kimse anlamamıştı; çünkü Shakespeare iki tam yüzyılı sessizlik ve tanınmamışlık içinde geçirdi. Bizzat İngiltere'de, Ben Johnson ve Marlow gibi şâirleri ona tercih ediyorlardı.

Shakespeare'in piyesine ne "kural" ve ne de "akıl" boyun eğdirebilmiştir. Onun eserleri daima hurafeler, harikulade, acaip ve garip olaylarla doludur. Hatta o, insanî hakikatleri her zaman gerçekliği olandan daha büyük göstermektedir. Onun piyeslerinin klasik piyeslerden büsbütün farklı olduğunu söylemek gerekir.

Romantizmin özgün farkı, klasizm egemenliğine isyandır. Çünkü romantik piyes "üçlü birlikleri" ve "türlerin faslı"nı kabul etmemektedir. Onun öyküleri de klasik öyküler gibi keskin ruhsal maceralara münhasır olmayıp bilakis genellikle öykü kahramanlarının hayatını izlemekte ve onun aşamalarını peyderpey göstermektedir.

Romantik piyes, klasisizmin inandığı itidal ve ılımlılık esasına inanmamaktadır. Daima şiddet, ifrat, tahrik, heyecan ve göz yaşıyla doludur.

Victor Hugo, "Cromivell" piyesinin girişinde, piyes yazmada romantizm teorisini açıklamış, klasisizm tiyatrosuna şiddetle saldırmış ve romantik ekolün propagandasını yapmıştır.

Hugo, "üçlü birlikler"den "konu birliği" dışındakilerin mantıklı olmadığına inanmaktadır. Hatta o, bu konu birliğini olayların birliğiyle sınırlamak istememektedir. Aksine onun maksadı, seyircinin ruhunu kendisine çeken o tümel kavramın birliğidir.

Hugo'nun inancına göre; eğer zaman birliği, tiyatronun gerçekle uyuşması ve gerçek yaşamın bir yönünü göstermesi için ise o durumda tiyatronun zamanını, yirmi dört saatle sınırlandırma zarureti yoktur. Bilakis onun süresinin iki saat olması ve dolayısıyla tiyatro oyununun iki saat boyunca gösterime girmesi daha iyidir.

"Türlerin faslı" ilkesine gelince; Hugo, bu ilkenin, gam, neşe, ciddiyet ve şaka ile iç içe olan insan yaşamıyla -insanların duyguları da bu iç içeliğin etkisi altındadır- uyuşmadığına inanmaktadır. Beşerin yaşamı böyle ise, tiyatro bunu niçin gizlesin?

Her tiyatroda acı veya tatlının, üzüntü veya neşenin birlikte olmaksızın yer alması, birbirinden ayrı ayrı olması gerekmez. Nitekim Shakespeare'in piyeslerinde bir komedi kahramanı bazen en haşin çehreler göstermektedir.

Romantik tiyatro, ruhsal tahlilden çok lirik şiire ilgi duymaktadır. Bu yüzden de klasisizme aykırıdır. Nitekim onun anlatım tarzında, hitap boyutu vardır ve genellikle ruhsal hakikatleri düşünmek ve keşfetmekten çok duygulara dayanmaktadır.

Darbımesel ve Romantik Komedi

Romantik komedinin, romantik tiyatroda gördüğümüz üstünlük ve ayrıcalıkları vardır. Bunlar, sabit kurallara bağlı olmamak, ses ve hitap gibi birçok ilgiden ibarettir.

Komedi dünyasında, "darbımesel komedisi" adıyla bilinen bir başka tiyatro türü doğmuştur.

Fransız yazar Alfred de Musset (1810-1857), bu tarzla ünlenmiştir. O bu türde birkaç eser yazmıştır; *Aşkla Oynamıyorlar* ve *Bir Kapı ya Açık Olmalı ya da Kapalı* gibi.

Darbımesel, genellikle bir neşe veya müjde ile son bulan ve gösterime soktuğu olaylar, darbımeselin ihtiva ettiği felsefî bir esası ispat etmek için düzenlenen bir veya iki fasıllık kısa komedidir.

Gerçekçi Tiyatro

On dokuzuncu yüzyılda doğal ve matematik bilimlerin gelişmesinin sonucu olarak romantizmin yanında realist tiyatro ortaya çıktı. Realizm, hayata güzel bakışımızın hakikî olmadığına inanmaktadır. Bu nedenle insanı, kötülük ve alçaklıklarını, beşerî ruhun karanlık derûnundan bir tasvir çıkacak şekilde göstermeye, tanımlamaya çalışmaktadır. Sözgelimi bu ekol, insanın şöhret ve görkem için giriştiği çabayı kendini beğenme olarak; cömertliği iftihar olarak ve cesareti hayattan ümit kesme olarak... yorumlamaktadır.

Realist piyese en iyi örnek olarak Henri Becque'nin eseri *Kargalar* kabul edilebilir. Bu eser, başkanları ölmüş ve ondan geriye küçük çocukları için bolca servet kalmış bir aileyi hikâye etmektedir. Hikâyeye göre, yalan söyleyerek kendilerini alacaklı tanıtan düzenbazlar, kargalar gibi ailenin yetim çocuklarının başına üşüşürler.

Sembolik Tiyatro

Dedik ki tiyatroda sembolizm, lirik şiirden başka bir şeydir. Sembolizm -İbsen'in gösterdiği gibi- yazarın açıkça anlatmak istemediği düşünce ve anlamları sembolize etmek için seçilen şahsiyetler ve efsaneler yoluyla ruhsal hakikatleri keşfetmek ve insanın ahlâkî ve sosyal meseleleriyle ilgilenmek demektir.

Modern Tiyatro

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında romantik piyesler lirik renge sahipti. Şu anlamda ki konuşma, sadece cümleyi ifade biçiminin ve cümlenin formunun güzelliği sebebiyle yazılıyordu; yoksa tiyatroyu vücuda getiren olaylar için veya çeşitli ruhsal halleri açıklamak için bir zemin hazırlamak amacıyla değil. Hatta nesirle yazılan piyesler dahi mensur şiir tarzına sahipti. Lirik şiirlerin edebî eserlerde yaygınlık kazanması ve kendi özel duygularını lirik şiir tarzında terennüm eden şâirlerin divanlarının bol olması, bu tesiri romantik piyeslerde de göstermiştir. Bu yüzden o sırada çoğu piyes şiirle yazılıyordu. Fakat bilimsel hareketin gelişmesi ve romantizmin yok olması tiyatroyu realizme sürükledi; dolayısıyla artık lirik şiirin onda tecellisi için büyük bir fırsat kalmadı. Çünkü realizmin psikolojik mütalaalara şiddetli eğilimi, doğal bir dönüşümdü.

Ruhsal analiz bilimi, 20. yüzyılın başından Birinci Dünya Savaşı'na kadar tiyatroya hükmetti. Bu hükmediş, savaş sonrasına kadar da sürdü. Fakat bilahare bilgin ve araştırmacılar, bu bilimde çoğu zaman var olan abeslik ve beyhûdeliklerle meşgul oldular ve ona teveccühden vazgeçtiler, kaçındılar. Bu vazgeçiş tiyatroda kaynak buldu. Ruhsal analize aşırı tepki ve realizm okuluna mübalağalı ilgi, artık tiyatroyu konuşmada tamamen hayal unsurunun, manzum ve mensur şiirin kabulüne hazırladı.

Bu gelişin tarihi, 19. yüzyılın yarısından günümüze kadar ortaya çıkan büyük adamların mütalaasıyla aydınlanmaktadır. Genel olarak romantik piyes ve özellikle Alfred de Musset'nin piyesleri komedi ve darbımesellerden oluşan lirik piyeslerdir. Onu okumak, tiyatro sahnesinde onu seyretmekten daha iyidir. Çünkü bu piyeslerde konuşmak, bizzat edebî bir güzellik eseridir. Alfred de Musset'nin *Le Chandelier* (Şamdan), *Les Caprices de Marianne* (Marianne'nin Arzuları), *Il Ne Faut Pas Jurer de Rien* (Kapı ya Açık Olmalı ya da Kapalı) veya *And İçmemek Gerek* gibi piyeslerinin hepsi, bölümlerinden birçoğunun, aşk ve duygu anlatan dağınık parçalar gibi okunabileceği piyeslerdir.

Realist tiyatrolarda, özellikle Henri Becque'nin tiyatrolarında *Les Corbeaux* (Kargalar)[121] gibi bir piyesi görmekteyiz. Eser, hayatın acı gerçekliğini anlatırken mübalağada bulunmakta; hatta insanları, hiçbir alçaklıktan geri kalmayan, yırtıcı hayvanlar gibi betimlemektedir.

Tiyatronun Yaşamdaki Yeri

Daha önce belirttiğimiz gibi Aristo, tiyatro için ruhsal bir görev biçmiştir; o da "katharaxis" veya temizlemektir; nefsi, insanın iki temel duygusu yani "sevgi" ve "korku"nun tahrikiyle meydana gelen şehvetlerinden temizlemek. Fakat tiyatro her zaman bu görevi üstlenmemiştir.

Şüphesiz Aristo, bu görevi tayin ederken, tiyatronun ortaya çıkışına neden olan dinsel faktörleri unutmuş veya görmezlikten gelmiştir. Zira tiyatro, başlangıçta Dionysous ibâdeti için icra edilen törenlerdi. Aristo, soyut düşünce esaslarını kurduğu halde tiyatro için zamansal ve mekânsal şartlara bağlı olmayan beşerî bir kaynak bulamamıştır. Bununla birlikte insanlık, henüz Aristo'nun söylediklerini unutmamıştır. Çünkü o, tiyatro etrafında, günümüze kadar gelip gündem oluşturmuş ve oluşturmakta olan bir meseleyi ortaya koymuştur: Acaba tiyatronun sadece ruhsal bir görevi mi var, yoksa ahlâkî, sosyal ve ulusal misyonu da var mıdır? Bu şimdi edebiyatın gündeminde olan temel bir meseledir.

Tiyatronun insanın ruhsal sorunları üzerindeki perdeyi kaldırması gerektiğini söyleyen kimseler, ruhun derinliklerinin, bilinebileceğine; bu bilginin, çağdaş insanın en büyük gereksinimi olduğuna; tiyatronun bize, gündelik ıstırap ve sıkıntılarımızı unutturduğuna; bize düşünsel huzur verdiğine ve bu huzura da sonsuza kadar muhtaç olduğumuza inanmaktadırlar.

Bunların dışında tiyatro, tahayyül gücümüzü harekete geçirdiği için, başka hayatları gözlem yoluyla kendi yaşamımıza ilave etmemizi sağlar.

[121] Ülkenin önde gelenlerini eleştiri ve alay yağmuruna tutan dört perdelik piyes.

Tiyatronun, ahlakî ve sosyal bir misyonu taşıdığına inanan kimseler, bu sanatı kendi sosyal ve ulusal ekolerinin hizmetine sokmak isterler. Bu teoride yargılama ölçütü, böyle bir edebiyatın o ekole hizmet yolunda sahip olabileceği değerden ibarettir. Çünkü edebiyat, sosyal tesir ve değerini kaybetme korkusuyla karşı karşıyadır. Burada şöyle bir soru gündeme gelmektedir: Eğer tiyatroya böyle bir görev verirsek, tiyatro onu yerine getirmede ne dereceye kadar başarılı olacak?

Gerçekte biz, "öğrenmek" için değil, aklî veya sanatsal bir pay almak amacıyla tiyatroya gideriz. Bu noktada tiyatronun görevini yerine getirmedeki başarısı ya da yenilgisi çok önemlidir.

Söylenmesi gereken bir başka nokta şudur: Genel olarak pratik hayatta herkes, başkalarının deneyimlerinden çok az yararlanır. Şanssızlıklardan biri, herkesin sadece kendi şahsî deneyimlerine dayanması ve her deneyimin bedelini bizzat ödemesidir. Böylece kuşaklar peyderpey hayat sahnesinden geçer ve her bir kuşak, önceki kuşağın hatalarıyla yüz yüze gelir. Eğer ırsî olmayan tek bir şeyin bulunduğunu varsayarsak, işte bu deneyimdir.

İnsanda bu temelin varlığını teyit ettiğimiz için şunu sorabiliriz: Bu durumda tiyatro ahlâkî misyonunu etkili, devamlı ve faal bir şekilde nasıl yerine getirebilir? Halbuki düşünürlerden biri şöyle diyor: "Eğer kötülüğün, kötülük olduğunu anlar, kötülük yapmıyoruz; eğer iyiliğin iyilik olduğunu bilirsek, ona sevgi besleriz." Sokrat şöyle demiştir: "Kendini kendinle tanı." O, bu sözü ahlâkî hayatımızın temeli yapmıştır. Karışıklığın ruhumuzu kuşattığı, hak ile birbirine karıştırdığımız ve şerri aklın anlamsız safsatası sayesinde hayır sandığımız durumlar ne kadar da çoktur.

Dolayısıyla insan ruhunun ince bilgisi, kendimize ve topluma karşı tutumumuzda nasıl bir etki yapacaktır? Bu etkiden de öte acaba hayatta bilgi ve anlamdan daha üstün bir lezzet var mıdır? Eğer anlam bizi hoşnut kılmaktan aciz kalırsa, başka hangi etkenin buna gücü yeter? Son olarak, görüş ve düşünce sahibi

tiyatroyla, sadece hayatı olduğu gibi sergilemekle ilgilenen tiyatro arasındaki farkı ortaya koymamız gerekmektedir. Bu sorunu daha çok inceleyebilir, konulu ve konusuz eserleri irdeleyebiliriz. Konudan kastımız, tiyatro veya öykünün dayandığı felsefî, ahlâkî ve sosyal inançtır.

Her öykü veya piyesin bir düşünce ya da konuya sahip olması zorunlu değildir. Çünkü bazen bu tür eserlerde düşünce ve konunun bulunmasına bir imkân veya fırsat olmayabilir.

"Düşünsel edebiyat" genelde "gösterimsel edebiyattan daha kolaydır. İkisini bir araya getirmek, ancak büyük yazarların güçlü kaleminin güç yetirebileceği bir iştir. Sahne anlatımında ve şahsiyetlerin gerçek temsilinde çok dikkatli olan bu kalemler, özel düşünceyi de takip edebilirler. Örneğin Paul Bourget'nin eseri "Le Disciple" (Şâkirt)[122] adlı piyes, özel bir düşünceyi tebliğ etmektedir. Bu, felsefî incelemelerin ahlakın temelini sarsmasıdır. Dolayısıyla insanın, kendisine tevârüsle gelen ahlâkî gelenek ve âdetlere dayanması daha iyidir. Çünkü ailevî ve zatî büyüklük kültür ve uygarlıktan daha üstündür... Aynı zamanda bu piyesin yazarı kendi öyküsünün şahsiyetlerini canlandırmada, gerçeğe uygun biçimde başarılı olmuştur.

Tiyatroda Eleştiri Yöntemi

1- Gerçek ilkeleri bırakıp özel meselelerle meşgul olmak: Şu şartları gözeterek işimizi takip etmeye çalışalım:

a) Eserin yazıldığı çağı belirlemek, o çağda ilgi konusu olan siyasal, sosyal ve düşünsel meselelere yönelmek ve ayrıca bu eserin, kendi zamanıyla direkt ve dolaylı ilişkilerini bulmak.

b) Yazarın hayatı, doğumu, yetişme şekli, eğitimi ve ailesini araştırmak; tabiî ki bunu, yazarın şahsıyla eseri arasında bulun-

[122] Eser, büyük Fransız psikolog ve ahlâkçı Paul Bourget'ye aittir. Bourget, on dokuzuncu yüzyılın maddî ve bilimci ruhuyla şiddetle mücadele etmiş ve dinî inanç esaslarıyla eski gelenekleri savunmuştur. O bu eserinde (1889), hocanın umutsuzluğa götürücü düşünceleri yüzünden intihar eden öğrencisinin cenazesi karşısında maddeci bir filozofu ustaca canlandırmaktadır.

ması mümkün olan ilişkileri ortaya çıkarabilecek ve birbirine olan tesiri keşfedebilecek şekilde yapmak; özellikle de eleştiri konusu olan eser, yazarın ilk eseri ise veya aslî yolda yürüdükten ve kendi özel düşünsel okuluna ulaştıktan sonraki ilk eseri ise. Çünkü ondan sonra yayınlanan eserlerin çoğu aynı şekilde ilk düşüncenin etkisi altındadır.

Bu yüzdendir ki büyük yazarlardan biri şöyle demektedir: "Hiçbir yazar, bütün ömrü boyunca birden fazla eser yaratamaz."

c) Yazarın bütün eserlerini mümkün olduğunca incelemek, hatta eleştiri konusu öykü metninin diğer eserleri arasındaki yerini ve yazarın diğer öyküleriyle ilişkilerini araştırmak; çünkü bir yazarın belli bir konuyu birçok öyküsünde ele aldığı çok görülmektedir. Nitekim Figaro, üç *Beaumarchais* (1732-1799) piyesinde bunu göstermektedir. Ayrıca Balzac'ın eserlerinde de bu nokta açık olarak görülmektedir. Öyle ki iki Fransız bilgin, kahramanları için fihrist hazırlamak zorunda kalmıştır. Kahramanlar, ancak o fihriste başvurmak suretiyle bulunabilir. Söz gelimi Eugene de Rastignac, ilk kez *Goriot Baba* (1834) piyesinde, Paris Üniversitesinde bir hukuk öğrencisi olarak görülen ve kendisi fırtınalı bir yaşama maruz kaldığı güne kadar birkaç piyesinde hayatı ve şahsiyeti açıklanıp tahlil edilen bir kahramandır.

Bu yüzden Balzac'ın bütün eserleri, "La Comedie Humaine" (Beşerî Komediler)[123] olarak adlandırılabilir.

d) Bir piyesin tarihsel olması durumunda, onun kaynağını, tarihsel metinlerde aramak gerekir. Eğer yazarın kendi çağıyla ilgili ise, onun kendi ailevî ve özel yaşamıyla ilgili köklerini araştırmak gerekir. Onun, eserlerini okuduğu, kendilerinden alıntı yaptığı veya huzurlarında eğitim gördüğü, ekollerini takip ettiği yazarlarla tanışıklığının, onun ruh, düşünce ve eserlerinde bıraktığı tesirleri ve onun da kendinden sonraki yazarlarda bırak-

[123] Balzac'ın çeşitli öykülerini ve yirmi dört büyük romanını içeren külliyât. Kitabın yazarı, Balzac'ın diğer bütün eserlerini de aynı isimle adlandırmak istemektedir. (A. Şeriati)

tığı tesiri incelemek gerekir. Çünkü bir yazarın ekolünün ancak ondan etkilenen öğrencileri ve yazarlar arasında anlaşıldığı çok olmuştur.

2- Piyesin metnini okumak: Doğru eleştiri yapabilmemiz için sadece bir yol vardır. O da piyesin metnini tam olarak okumak ve onu tiyatroda dinlemekle yetinmemektir. Hatta tiyatroda bulundurulması gereken ve yazarın unuttuğu bazı hareket ve oyunları da bulmamız gerekir. Önemli konu şudur: Eğer bir piyes tiyatroda oynatılır ve biz de onu izlemeye gitmek istersek, gitmeden önce onu okumalıyız. Yoksa tiyatro eleştirisinden tam manasıyla aciz kalırız.

3- Eleştiri aşamaları: a) Eseri eleştirmek, b) Gösterimi eleştirmek. c) Yönetmeni eleştirmek.

a) Telif veya eseri eleştirmek: Bu eleştiri, tümel, tikel ve karşılaştırmalı olmak üzere üçe ayrılır.

1. Genel eleştiri: Bu noktada eser genel olarak eleştiriye tabi tutulur. Eserin yapısı, gerçeklerle ilişkisi, ana konuyu besleyişi, nasıl hazırlandığı, konuları hangi yöntemle tahlil ettiği, müellifin başarılı olup olmadığı, izleyicileri kendisiyle oyalayabilip oyalayamadığı gibi hususlar incelenir. Bundan da öte tiyatronun temelini oluşturan düşünce ve duyguyu kısaltmamalı ve özetlememeliyiz. Büyük bir yazarın karşısında bulunduğumuz zaman, onun eserini basit telakki etmemeli, onun piyesini tek bir duygu ve düşünce ile sınırlandırmamalıyız. Çünkü bu durumda, onun bütün kaynak, birikim ve sermayelerini yok ederiz. Her ne kadar birçok piyesin bir tek ana konusu olduğu doğruysa da bu kolun göz ardı edilemeyecek çeşitli dalları vardır. Eserin, içinde var olduğu çoğu düşünsel ve duygusal nokta ve nükteleri dikkatle incelemek gerekir. Mesela eleştirmenler, Hamlet'in intikam, Lirşâh'ın isyan, Othello'nun ırkçılık ve Venedikli Tacir'in paracılığı sergilediğine inanırlar.

Halbuki bu tür sınırlı ifadelerden sakınmak gerekir. Gerçi bu ifadeler, bir hakikati ortaya çıkarmak bakımından bize eleştiride

kılavuzluk eder. Fakat bütün hakikati içermediğini bilmek gerekir. Çünkü söz gelimi Hamlet'in piyesine, intikam duygusu yanında çalışmanın akıl kârı olmadığı, beşerî iradenin tefekkürünü zayıflattığı ve bir düşünürün kahramanlarının, onun lafzî hamasetlerinden başka bir şey olmadığı konusu yerleştirilmiştir. Ayrıca Othello'nun piyesinde ırk taassubu dışında, hile, aldatma, yalan, fazilet ve diğer birçok noktayı bulmak mümkündür.

Piyes kahramanın, yazarın düşünce tarzının tezahürü olması zarurî değildir. Çünkü yazarın kendisini, ikinci şahsiyet olarak piyese soktuğu, bu şahsiyetin de yazarın düşünce, inanç ve duygularını açıkladığı çok görülür. Bu noktayı Moliere'in tiyatrolarında açıkça görüyoruz. Bunun nedeni, Lâtin ve Yunan komedilerinde böyle bir şahsın dipnotta bulunmasıdır.

Genel piyes eleştirisinde en önemli noktalardan biri, eleştirmenin, piyesin, özellikle tarihsel piyesin kaynağı üzerinde derinlemesine araştırma yapmaya yönelmesidir. Çünkü bu durumda yazarın dehasının ne yaptığını veya kıymetsiz basit bir konudan ne büyük bir şaheser meydana getirdiğini açıkça hissedebiliriz.

Birçok tiyatronun kaynağı bir tarihçinin yazılarıdır. Söz gelimi Shakespeare, Yunanlı (filozof ve tarihçi) Plutarch'dan (125-50 veya 45), Latinli Tacite'den (120-55), hatta İtalyan tarihçi Sentiyo'dan ve bazen de Hamlet trajedisini meydana getirirken dipnotlarıyla yardım eden Danimarkalı tarihçi gibi bilinmeyen tarihçilerden alıntı yapmıştır. Edebiyat çalışmasında en iyi yöntem, yazarın eseri yaratırken geçirdiği çeşitli aşamaları takip etmemiz ve çok büyük ve değersiz malzemelerden nasıl büyük ve ulu bir savaş yapabildiğini görmemizdir.

Eğer bir piyesin farklı baskılarını, her bir baskıda yazarın metninde yaptığı değişiklikleri inceleme fırsatımız olursa, yazarı tanımak bakımından, bütün eserlerini okuyarak dahi elde edemediğimiz noktaları çıkarabiliriz.

Piyeslerin kaynağı hususundan söz etmek, çok önemli bir meseleyi orta yere getirmektedir. O da şudur: Yazar, tarihsel ger-

çeklerden ne dereceye kadar tasarrufta bulunmuştur ve acaba böyle bir tasarruf hakkı var mıydı, bunun sebebi nedir ve bu tasarruftan nasıl bir sonuç elde etmiştir?

Bu bağlamda kural şudur: Tarih, bireysel olgu ve tezahürlerle, bağımsız ve özgün olaylarla ilgilenen bir bilim; tiyatro veya edebiyat ise geneli ortaya koyan ve insanı mükemmel şekliyle canlandıran bir ilim olduğu için, piyes yazarı, mecburen birçok noktada tarihsel gerçeklerin düzen ve tertibini bozar veya tarihî bir olayın sonunu, edebiyatın isteği olan genellemeye ulaşacak şekilde değiştirir. Çünkü tiyatronun yapısı, tarihle tam uyuşmayan özel olaylar ve özel bir sıralamayı gerektirir.

Eleştiri konusu yapılan piyesin genel esasları şunlardan ibarettir: Piyesin, üzerine kurulduğu "iç mantık", arka arkaya gelen "olaylar arasındaki bağ", sonucun öncüllerle "çelişmezliği" ve piyesin "teselsül" illetiyle mahv olmaması.

Efsanelerde de tarihin tiyatro ikliminde yüz yüze geldiği yazgı görülür. Hatta yazarın eli efsanelerde ve mitolojilerde daha açıktır.

2. Tikel veya lokal eleştiri: Bu eleştiri; söz, konuşma, ifade ve dil hakkındadır. Eleştirinin temelinin de bu olduğu apaçıktır. Çünkü öncelikle piyes metninin parçalarını doğru bir şekilde anlamamız gerekir. Genellikle bu tür eleştiride "Acaba bu metinde kelimeler şairane mi olmalıdır yoksa ciddi ve gerçek mi? Fasih mi olmalı, âmiyâne mi?" gibi birtakım problemler önümüze gelmektedir.

Bu noktada genel ölçü şudur: Kelimeler, konuyla uyumlu olmalıdır. Çünkü söz gelimi fasih kelimeler, komediye kıyasla trajediyle daha mütenasiptir. Ayrıca şairâne kelimeler, sembolik ve duygusal piyesle, kuru ve ciddi kelimelere oranla daha uygun düşmektedir.

Genel bir ilke olarak; kalıp ile içerik arasında daima bir uyum gözetilmelidir. Her tiyatro; kahramanının, kendine özgü dille sahneye sokulamayacağı göz önünde tutulmalıdır. Fakat şu da

var ki bu kahraman, kendi insanî karakterini muhafaza etmelidir. Gerçi dil, -gösteriş ve yapmacıklıktan uzak olmasa da- bu karakteri kahramadan çekip almaz. Aynı şekilde yazardan, öykü kahramanlarının diliyle söylediği şeyin, dışarıda gerçekleşmesini beklememek gerekir. Aksine sadece, yazarın kahramanı için hazırladığı şartlarla, bu sözlerin muhtevasının, aklen dışarda gerçekleşme imkânına sahip olması yeterlidir.

Burada dilin piyese uygunluğu meselesi gündeme gelmektedir. Hatırlamak gerekir ki hiç kimse, piyesin kahramanlarından her birinin, kendine özgü dille (örneğin, karaya ait olanın kara diliyle, denize ait olanın deniz diliyle) konuşması gerektiğini söylememiştir. Zira bu durumda tiyatro karmakarışık, anlamsız, anlaşılmaz bir macun gibi olacaktır.

Bazen yazarlar belirli bir maksatla böyle yapıyorlar. Bu durumda kahramanın aslî dili arızî olarak piyese yerleştiriliyor. Dilin uygunluğundan maksat, piyes kahramanının şahsiyetiyle uyumluluğudur. Dil, bazen ruhsal, bazen aklî, bazen de duygusal olan tiyatro ortamına uygun olmalıdır. Söz gelimi okuma yazma bilmeyen, eğitimsiz ve ümmî bir kahramanın filozofça konuşmaması gerekir. Fakat onun asıl dilinin gerçekliği, tiyatroda ve sanatsal yönü olan edebî bir eserde hedef değildir. Çünkü her sanat bir icat sayılır.

Her ne kadar kahramanın gerçek dili, gerçekliğin rengini ve dış evrenle uyumluluğu dile getirmese de, her şeyden önce bu gerçeklik ve uyumu ortaya çıkaran da dilin, kahramanın insanî karakterleri (ruhsal ve ahlâkî özellikleri) ile uyumluluğudur. Dili incelemek, yazarın ruh halini anlamaya yeter. Bu yolla, yazarın takrirî mi yoksa mizahî mi; karanlık ve tutulmuş mu yoksa açık ve anlaşılır mı; aklî mi duygusal mı, soyut mu hissî mi bir ruha sahip olduğunu anlamak mümkün olabilir. Bu ruh halinin, konuşma ve sözde çok büyük önemi vardır, zira söze gerçek rengini veren, hatta sözün gevşeklik veya metanetini, ahenk ve müziğini ortaya çıkaran, bu ruh halinin ta kendisidir. Bu noktada eleştirmenlerin dikkat ettikleri çok mühim bir keyfiyet söz ko-

nusudur. Bunun adı "Humeur"dur.[124] George Duhamel, bir yazarın, humeur'a ve aynı şekilde şiirsel ruha sahip olmaması durumunda, her şeyden yoksun olduğuna inanmaktadır.

Mesela eleştirmen, Moliere'in "Cimri"siyle Balzac'ın "Eugenie Grande" sini birbiriyle karşılaştırabilir. Çünkü burada karşılaştırma konusu cimrinin ruhsal karakteri, bu iki yazar vesilesiyle onun tahlil şekli ve ona yakalanan kimsenin genel gidişatıyla onun ruh halinde yaptığı tesirdir. Ayrıca Promethee[125] adındaki kahraman, Aechyle, Shelley (İngiliz şâiri 1792-1822), Goethe ve Andre Gide'nin eserlerinde karşılaştırılabilir.

Burada insanî bir esası bağımsız olarak ölçme ve değerlendirmeye almadık. Bilakis Promethee adında mitolojik bir şahsiyet, onlardan her birinin eserlerinde onunla ilgili gerçeklerde var olan değişikliklerin keyfiyeti ve ayrıca bu yazarlardan her birinin o gerçeklerden aldığı sonuç, birbiriyle karşılaştırılmıştır. Söz gelimi eski efsanelerdeki "Pygmalion"[126] Bernard Shaw ve Mısır'lı çağdaş yazar Tevfik el-Hakim'in Pygmalion'unun mukayesesi böyledir.

Genel olarak ölçme, değerlendirme ve mukayese işine teşebbüs etmeden önce onun sınırlarını belirlememiz gerekir. Aksi takdirde hedeften saparız. Nitekim bazı yazarların, iki eseri mukayese ederken, ortak yönleri çıkardıkları ve onu temele koyarak hiçbir alakası olmayan izah ve karşılaştırmalarla uğraştıkları çok görülmüştür. Bu tür karşılaştırmalar, genellikle iki tarafın okurlarının karşılaştırmayı doğru anlayamamalarına neden olmaktadır. Nitekim Dante'nin *İlahî Komedyası*'nın, Maarrî'nin *el-Ğufrân* risâlesiyle mukayesesinde bu nokta hissedilmektedir.

[124] Şaka ve mizah.

[125] İnsana ateşi veren, beşerî uygarlığı bina eden ve Zeus tarafından bu suçla Kafkas dağına zincirlenen ateş tanrısı.

[126] Venüs'le evlenmiş efsanevî Kıbrıs heykeltraşı. Karısı tarafından öldürülen mitolojik hükümdar. Kartaca'nın kurucusu Dido'nun kardeşi.

Karşılaştırma sadece iki veya daha fazla eser arasındaki ortak noktalara hasredilemez. Bilakis bazen bu değerlendirmenin, eserler arasındaki farklı yönler hakkında olması da mümkündür. Fakat gösteriş ve yapmacıklığın ortaya çıkmaması için karşılaştırılan eserlerin kesinlikle birbiriyle irtibatlı olması gerekir. Bu irtibat iki veya daha fazla eserin ya düşünce, duygu, konu veya kahraman birliğindedir.

İçinde bulunduğumuz yüzyılın son çeyreğinde, Avrupa üniversitelerinde "karşılaştırmalı edebiyat" adında bir bilim ortaya çıkmıştır. Bu bilim, her ne kadar genel eleştiri esaslarına dayanırsa da onun alanı daha geniş, çalışma zemini daha önemlidir. Karşılaştırmalı edebiyatta, gündeme gelen konu ve problemlerden tümel ve tikel eleştiri işinde eleştirmenin kendisine yardım edecek genel esas ve hakikatler çıkarmak, eleştirmenin gücüne bağlıdır. Bu ilim, bir milletin veya bir zamanın edebiyatından daha geniş bir alanda çalışır. Söz gelimi Cermen edebiyatını Almanya, İskandinavya veya İngiltere gibi çeşitli ülkelerde; Lâtin edebiyatını Fransa, İspanya ve İtalya'da; Slav edebiyatını Rusya, Polonya, Litvanya ve Estonya gibi küçük Baltık devletlerinde mukayese eder. Bu araştırmalar çok zordur. Çünkü bu araştırmalar, birçok dile aşina olmayı gerektirmektedir.

Örneğin "Faust" efsanesini Cermen grubundan olan çeşitli ülkelerin edebiyatında birbiriyle karşılaştırmamız mümkündür. Nitekim bu işi Marlow İngiltere'de, Goethe Almanya'da yapmıştır. Yine bir Cermen ve bir Lâtin yazarın eserinde bir efsaneyi karşılaştırmak mümkündür. Mesela Racine ve Goethe'nin "Iphigeni" efsanesi, Euripid'in "Iphigeni"siyle karşılaştırılabilir.

Karşılaştırmalı edebiyat, eleştirmeni, milletlerin ve yazarların genel özelliklerinden birçoğuna ve onlar arasındaki farklı yönlere aşina kılar. Çünkü bu meyanda eleştirmen, çeşitli milletlerin katıldıkları veya farklılık arz ettikleri noktalara rastlar ve her iki durumda da eleştirmenin yolunu açar.

b) Tiyatroyu eleştirmek

Tiyatro eleştirisinde temel şartlar, doğru "anlama," doğru "oyun" ve doğru "telkin"dan ibarettirler.

1. Anlama, yalnızca kabulle ilgili bir durum değil, buna ek olarak gerekli bir durumdur. Çünkü doğru anlayışı olan sanatkâr, rolünü oynadığı piyes kahramanını daha çok besler. Çünkü bu kahramana ruh üfleyen ve yaşam kazandıran odur. Bu yaşam, sadece piyes yazarının cümleleriyle sahnede açıkça görülmez; çünkü yazar sadece ona bir işarette bulunur. Artistin, oynadığı rolü nasıl algıladığını görmek, eleştiriyle ilgili olması gereken bir husustur. Burada şöyle bir husus ortaya çıkmaktadır: Biz onun oyununun, piyesin metniyle ne ölçüde uyumlu olduğunu ve ne ölçüde metinden uzaklaştığını, bu uzaklaşmanın doğru yolu mu yanlış yolu mu izlediğini, esasen böyle bir hakkının olup olmadığını görebiliyoruz. Bu noktada sanatçı da bir eleştirmen gibidir. Eleştirmenler eleştiriye tabi tuttukları metne yazarın habersiz olduğu sayısız anlamlar yüklerler. Nitekim yazarlar ve büyük edebiyat tarihçileri, bazen bu tür itirafları dile getirmişlerdir.

Hamlet, Shakespeare'in meydana getirdiği Hamlet değildir. Tersine o, eleştirmenlerin kendi düşüncelerini döktükleri bir kap veya kılıftan ibarettir. Eleştirmenler böyle yaparlarken, oyundaki rollerini öncelikle anlaması, algılaması gereken sanatçılar, kendi işlerinde piyes metninin kaydından biraz özgür olma hakkına sahiptirler. Bu bağlamda hiç sabit bir kural yoktur. Metinler arasındaki mukayese, sanatkârın idrâk ettiği keyfiyet, sanatçının akıl ölçüsü ve maharet derecesi sadece eleştirmenin zevkine bağlıdır.

2. Oyun: Sanatçı için çok zarurî olan temel nokta, oyununu gerçek olarak sergileyebilecek ve rolünü canlı bir şekilde oynayabilecek hayal gücüne sahip olmaktır. Ancak güçlü bir hayal, infial uyandırır veya infial faktörlerini meydana getirir ve canlandırır. Hayal kuvvesi ve infiale güç yetirme, birbirini gerektirir. Çünkü sadece sanatçı, faktörlerini hayal kuvvesiyle anlamdıra-

bildiği zaman, insana bir infial ulaşacağı açıktır. Nitekim şahsın gerçekliği canlandırabilecek ve fakat insana bir infial ve etki ulaştıramayacak bir hayale sahip olabileceğini var sayma imkânı çok azdır.

İnfiale güç yetirme dışında, sanatçının organsal özellikleri, özellikle siması, yüz hatları, kaslarının yumuşaklığı tiyatroda çok önemlidir. Bu husus, sinemada tiyatrodan daha zarurîdir. Çünkü sinema, sanatçının yüz kaslarının hareketlerini dahi seyirciler için canlandırır. Tam bu noktada sinema dünyasındaki sanatçılardan bir kısmının tiyatrodan daha çok başarılar kazandıklarını görüyoruz. Buna en iyi örnek, (meşhur Fransız sanatçı) Harry Bour olabilir. Fakat yönetmenin rolü, sanatçıdan daha ciddi ve büyüktür. Gerçi sanatçı, rolünü doğal olarak ifade etmeye bizzat kendisi sorumludur. Fakat genellikle yönetmen genel sorumluluğu üstüne alır.

Oyunun uyumluluğunun, büyük bir önemi vardır. Çünkü oyunda yapmacıklık, duyguyu tamamen harap edebilir. Bu durum, şüphesiz sanatçının zevkine ve rolünü doğru olarak anlamasına bağlıdır. Sanatçının eğitimi, yaşamı ve sosyal çevresinin bu zevkin ve bu uyumluluğu anlama yeteneğinin oluşumunda önemli payı vardır. Sanatçılık işinde var olan güçlük şudur: Sanatçının hareket ve davranışları kendisi için değil; tersine seyircilere etkisi içindir.

Bir rolü yerine getirme tarzı, tiyatronun dışında ve özel bir hayatta oluşan, sanatçının hareket ve davranışlarının bağlı olduğu bir projenin ürünüdür.

3. İlka: İlka yöntemi sanatçının rolünü anlamak, hayal kuvvesi, infial gücü, birliktelik duygusu, hareketlerin uyumluluğu, canlandırmanın zarureti ve sanatçının rolünü üstlendiği zaman süresi ile doğrudan alakalıdır. Dille tanışmayı, daha iyi söylersek, dilin ruhunu hissetmeyi de bu faktörlere eklemek gerekir. Ayrıca sanatçının, cümleleri nasıl peş peşe getireceğini bilmesi; tahsis, temenni, istifham, taaccüp, emir ve nehy, bitiştirme ve kesme ve bu ikisinin kısımları gibi çeşitli takriri ve inşaî cümle-

lerin türlerini tanıması, onları yerinde kullanması şarttır. Bu alanda Batılıların "metodoloji" adını verdikleri müstakil bir bilim vardır. Bu bilim, Arap edebiyatındaki "meânî" ilminin karşısında yer alır. Fakat bu iki bilim birbirinin aynısı değildir. Çünkü metodolojide dilin duygusal yönüne büyük önem verilmektedir.

Dilin ruhunu hissetme meselesi, gerek kelimelerde, gerekse cümlelerde temel bir meseledir. Çünkü her kelimenin, duygusal bir rengi vardır. Hatta sırf aklî kavramları ifade için gelen kelimelerde, onların aklî soğukluğunu duygu hararetiyle ısıtmaya biraz mecburuz.

İlka bakımından sanatçının sessizliği konusuna gelince; tiyatro, sadece konuşma değildir. Bilakis sessizlik, bu sessizliğin değerini hissetmek, sessizliğin yeri ve süresi de tiyatronun bir parçasıdır. Yazarlar, tiyatroda sessizliğin zorunlu olduğu hususlara daha az işaret ettikleri için yönetmen ve sanatçının kendisi, erken davranarak, sessizliğin yer ve ölçüsünü belirlemelidir. Burada -ani bir karşılaşma veya şiddetli infial yahut hareket ya da hüner gösterme, unutma ya da kesik kesik konuşma türünden- hususlar bulunmaktadır ki yönetmen veya sanatçı sessizliğin zaman ve süresini belirleyebilir.

İlkada en zor iş, monologdur. Monolog, sıkıntı getirmeyecek şekilde ilka olması gereken ince bir sanattır. Bu yüzden olsa gerektir; yeni tiyatro daima kendini ondan ayırmak ister. Sanatçı yalnızca monolog ilka ile yetinmez, hareketlerle onun sıkıcılığını azaltır.

Monolog, ya ilka keyfiyetinin iniş çıkışlarına, yumuşaklık ve sertliklerine, üzüntü ve sevinçlerine göre değiştirdiği "sanatçının geçmiş hayatı" hakkındadır ya da onun ruhunun fısıltısı ve sırlarıdır. Tiyatro kahramanı bu sırlardan kimsenin haberdar olmamasını ister. Burada sözün yönü kendisiyle konuşandır. Bu yüzden ilka bu esnada ünsiyet ve ihlası anlatır.

Bu esnada söz, retorik tarzına sahip düzenli kelimelerden çok, hatıra gelen aklî suretlere benzer.

Bu iki türdür: Geçmiş hâtıralar türü monolog ve gizli sırlar türü monolog, üçüncü tür monologa göre daha kolaydır. Üçüncü tür monologda sanatçı onların yerine piyesin olaylarından bir kısmını nakleder.

Sadece, nakilde izleyiciye o olayları görme ihtiyacı hissettirmeme gücüne sahip olduklarına inanan, hatta işitmenin görmekten bile etkili olduğunu söyleyen büyük yazarlar bu yöntemi kullanırlar.

Fransız yazar George Duhamel, bu trajedi türüne Hippolyte'i örnek vermiştir. O, trajediyi, ölüm ve bağları koparmak hakkında gördüklerinden bizi haberdar etmek için ölmekten kurtularak yaşama dönen bir dostun sözünden aktarmaktadır. Burada yazar, gösterimde nakle öncelik vermiştir. Sanatçının işi bu noktada çok zordur. Çünkü onun görevi sadece olayı canlandırmak değildir, aynı zamanda sanatçı buraya dinleyici olarak gelen izleyicileri, tatmin etmelidir.

Tiyatroda olağanüstü sahneler, birçok zaman gösterime girer ki bu esnalarda sanatçı olağan dışı bir kahramanın rolünde oyun çıkarmaya mecburdur. Burada ölçüt de bu doğal oyun çıkarmanın ta kendisidir. Gerçek bu şekilde kendini gösterir. Bu maksat için sanatçı, rolünü birkaç kez tekrarlamaya ve bunu da rolüyle ünsiyet kurmak ve söz, hareket ve jestlerin bütünlük üzerinde egemenlik kurması için yapmaya mecburdur. Şüphesiz sanatçının psikolojiye ve ruhsal hastalıklara aşinalığı, üstlendiği rolü doğru anlama ve ifa etmesine yardım eder.

c- Yönetmeni Eleştirmek

Tiyatro yönetmenliğinin eleştirisi, iki meseleyle bağlantılı bulunmaktadır:

Birincisi, yönetmenin piyesi anlaması, oyuncular için açıklaması, oyuncuların her birinin rollerini belirlemesi ve her bir rolü oynaması için lâyık ve uygun kimseyi seçmesidir.

İkincisi ise; ışık, kıyafet ve dekor gibi tiyatronun çeşitli araçlarının kullanıldığı yol.

Birinci mesele, tiyatronun en temel meselesidir. Çünkü tiyatronun diğer meseleleri, her ne kadar değerinde mübalağa yapsak da sinemanın keşfinden ve tiyatro tekniğine göre kaydettiği ilerlemeden sonra ikinci iş sayılır. Genellikle yönetmen, tiyatronun özel araç ve malzemelerini kullanmada ifrat yolunu izlerse, daha iyi olur. Çünkü bu durumda, tiyatronun sinema karşısında o araca direnebilmesi mümkün olan temel niteliği, daha çok ortaya çıkacaktır. O da şudur: Tiyatro, dekor ve sahneden çok, konuşmaya dayanan bir sanattır.

Daha önce bu hakikati açıklayan özel bir noktaya işaret etmiştik. O da, yazarın tiyatroda öykünün naklini oyuna tercih etmesi ve böyle bir durumda yönetmenin, ilhamla ve tiyatronun bütün araçlarına tevessül ederek hikâyenin öyküsü ile oyunu bir araya getirmesinin yanlış olmasıdır. Çünkü bu durumda seyirci, karışıklıkla yüz yüze gelir; oyun ve nakilde seyircinin duyma tahayyülü ile görme tahayyülü birbirine karışır. Bundan da öte seyirci, yazarın maksadından uzaklaşır. Halbuki yazar, belirli eserleri, hikaye nakletme yoluyla ortaya çıkarmak istemiş ve bu vesileyi manzara ve oyun seyretmeye tercih etmiş, seyircileri derin tesir bırakmanın çeşitli türlerinden aciz olan sahneleri izlemekle meşgul etmeksizin bu vesileyi seçmiştir.

IV. Bölüm:

Edebî Güzellik Bilimi

On dokuzuncu yüzyılda tarihsel araştırmalar, genel bir yaygınlık kazandı. Edebiyat tarihi, genel tarihin bir türü ve parçası sayıldığı için edebiyatta, her ne kadar eleştirmen olarak kabul edilseler de eleştiriyle bir işleri olmayan tarihçiler ortaya çıktı. Biz bu iki tür araştırma arasındaki farkı bundan önce açıkladık.

Fakat edebî eleştiri ve edebiyat tarihinin yanı başında edebî araştırmalardan yeni bir tür ortaya çıktı. Bu tür, "güzellik bilimi" (esthetique) diye meşhur olan bilimin bir parçası sayılmaktadır. Edebî estetik adındaki bu ilmin çalışma alanı iki şekildedir.

1. Edebî eserin yazarın ruhunda doğuşu.

2. Edebî eserin halka etkisi.

1. Edebî Eserin Yazarın Ruhunda Doğuşu

Bu noktanın araştırılması, ruhsal esaslara dayalıdır. Ruhsal esaslar, bizzat kendi içinde ortaya çıkıp şekillenen insanî kavram ve anlayışları araştırmak, analiz etmek, idrâk etmek ve bilmekten ibarettir. Bu, edebî eleştiriden farklıdır. Çünkü -hangi türden olursa olsun- eleştiri, hüküm çıkarmaktan ve değerin ölçüsünü belirlemekten uzak olamaz. Ruhsal analiz, her ne kadar eleştirmenin işinin konusu değilse de bazen çalışmasında ona yardım eder.

Ruhsal çözümleme, edebî güzellik biliminde, kendisinden bir eser oluşan maddeleri, fiilin keyfiyetini ve yazarın ruhundaki infiallerini inceler ve aynı şekilde bu infiallerin kendisinin izahı için meydana getirdiği birlik ve bağlılığı inceleme konusu yapar.

Bu bilim, yazarı meydana getiren hayatın, eğitimin, çevre ve etkenlerin tarihini incelemeye dayanır. Bu noktada çeşitli psikolojik teoriler için geniş bir imkân oluşturur. Çünkü burada psikoloji, ruhsal tahlille, duyguların uyumluluğu ya da çatışmasını, bitişiklik ya da ayrılığını, eğilimlerin bastırılmışlığını ya da tezahürünü araştırmakla meşgul olur ve şüphesiz bellekle ilgili

düşüncelerin duygu ve başka şeylere dönüşümüyle ilgili hususları inceleme konusu yapar. Bütün bu hakikatler, yazarın ruhunda edebî eserlerin oluşum keyfiyetini inceleyen edebî estetiğin temelleridir.

Edebiyat ve edebiyat eleştirmenliğinde bu konu, kendine geniş bir yer ayırmış ve bugün ilke haline gelmiş çeşitli teoriler ortaya koymuştur. Söz gelimi "enerji kaynağı ve depolaması" teorisi bu teorilerdendir. Söz konusu teoriyi, Fransa'da en büyük edebî estetik bilginlerinden biri, Sorbonne'da bu dalın kürsü başkanı Edouard Lalo[127] bu şekilde isimlendirip yaymıştır. Lalo, Balzac ile ilgili araştırmasında bir konuyu ortaya koymuştur ki o konunun özü şudur: Hikâye yazarları, kendilerinin gerçek yaşamlarında öznesi veya gözlemcisi olamadıkları ya da olmak istemedikleri bir macerayı öykünün kılıfına sokarlar.

Söz konusu nazariyelerden bir diğeri olan "Bovarisme" teorisi (1857) Fransız romancı (1821-1885) Gustave Flaubert'in aynı isimli piyesi, kahramanı olan Madame Bovary'ye nispet edilmiştir.

Ayrıca 19. yüzyıl Fransa'sında Parnasse[128] şâirlerinin (Parnasîler diye meşhur ekol, ortaya koydukları "form" teorisi de yukarıdaki nazariyelere örnek verilebilir. Bu teori şudur: Yazar veya şâirin hedefi, güzel şekil ve kalıplar yapmaktır. Bu şekil ve kalıplar sadece, insanın tözü olduğuna inandıkları duyguyu doyur-

[127] E. Lalo (1823-1892): Fransa'nın Lille şehrinde doğmuştur. Eserleri, genellikle romantik ruha ve bazen de avamî yöntem ve tarza sahiptir. (A. Şeriatî)

[128] Parnasse, Yunan Apollon ve Musai'lara (Jüpiter'in her biri, tarih, müzik, dans, alji yani bir tür hüzün verici lirik şiir, lirik şiir, komedi, trajedi, astronomi ve belagat olmak üzere toplam dokuz sanattan birinin dizginini elinde tutan dokuz kızı) özgü dağdır. Bu münâsebetle şâirler topluluğuna da Parnasse denmektedir. Çağdaş Parnasse, birkaç şiir mecmuasına verilen addır. Bu şiirler 1866-1876 yılları arasında yayınlanmış ve onların yayınlanmasında La Comte Delille, T. Gautier, Theodore de Banvilel, De Heredia, Proudhon, Coppee vb. işbirliği yapmıştır. Edebiyatta ortak bir tarza sahip olan, şiirde form kalıp meselesine büyük önem veren ve "sanat için sanat" teorisini savunan bu grup, bu şiir mecmuaları münasebetiyle "Parnasse" okulu adıyla şöhret kazanan bir okul ortaya çıkarmıştır.

mak için meydana getirilir. İnsanın bu tözsel duygusu, güzellik duygusu ve güzeli yaratma duygusudur. Bu teori, "Sanat sanat içindir." teorisiyle sonuçlanıyor ve şöyle diyor: Şahsî duyguları ifade etmek ve kalbî sırları açıklamak için bir alet olarak kullanımı ve konusu bir yana, edebiyat zaten soylu güzelliğe sahiptir. Mesela "Jale yaprağında saçılmış inci gibidir." diyen kimse, sadece şekil güzelliğini dikkate almıştır. Bu durum bir tiyatroyu oluşturan hususlar için de doğrudur.

Bu noktada sembolizm akımının, şiirde inandığı söz müziği teorisi gündeme gelmektedir. Bu teori, "müziği" ve sözün veznini duyguların türleri için birtakım semboller olarak telakki etmektedir. Bu yüzden müziğin sözle uyumlu halde bulunmasına ve sözün içinde tahrik etmek istedikleri duyguların bu sözün müziğiyle uyumlu olmasına büyük önem vermektedirler.[129]

2. Edebî Eserin Halk Kitlesine Etkisi

Bu konu, edebiyatın birey ve toplumla olan çeşitli ilişkilerini incelemektedir.

a. Edebiyatın bireyle ilişkisi, edebiyat aracılığıyla elde edilmesi mümkün olan beşerî gereksinimlerle ilgilidir; ister edebiyat güzel bir sanat olarak kendini göstersin, isterse bir anlatım aracı olarak. Burada gündeme gelen en önemli konu insandaki güzellik duygusunu tahlil etmek, güzellik duygusunun çeşitli köken, esas ve hedeflerini araştırmak, onlardan her birinin temayüz noktalarını incelemektir. Bu bağlamda üç konu ele alınmaktadır: Güzel, latif ve yüce. Edebiyat, "anlatım" dan ibaret olduğu için edebî estetik bilimi, "duygunun intikali" teorisiyle meşgul olur. Öyle ki söz gelimi aşk, sevgilinin köpeğini dahi onun hatırı için sever. Araştırmacılar bu gerçekleri, okurların ve eleştirmenlerin telif ve anlayışlarıyla kendilerine özgü deneyimlerden çıkarmaktadırlar.

129 Kur'an, kıyametin kopmasından haber vermek istediği zaman, sözün korkunç müziksel şiddet ve sertliğini işitiyoruz: "İkterabeti's-Sâ'atü ve'nşakka'l-Kamer..." -(Kıyamet) saati yaklaştı ve ay yarıldı.- (54/Kamer Suresi 1)

b. Edebiyatın toplumla irtibatı konusuna gelince, bu konuda iki kuram, "ruhsal" ve "sosyal" kuram birbiriyle anlaşmazlık halindedir. Edebiyatın asıl görevinin, acaba bireyin ruhunu mu açıklamak yoksa toplum hayatını mı betimlemek olduğu konusunda ihtilaf etmektedirler. Nitekim edebiyatın, sosyal hayatta, ulusal hareketlerde, siyasal ve sosyal devrimlerde oynadığı rol konusunda bu münakaşa yapılmaktadır. Örneğin aynı bağlamda, Fransız edebiyatının, 1789, 1830 ve 1848 devrimlerinin altyapısını nasıl oluşturduğunu, İtalyan edebiyatının on dokuzuncu yüzyılda İtalya'nın Birliği hareketinde nasıl büyük bir rolünün olduğunu veya 1917 Rus Devrimi, 1923 İtalyan Faşizmi, 1933 Alman Nazizmi vb. hareketlerinde edebiyatın ne tür bir rol oynadığını incelemektedirler.

Bu grup, çalışmalarında tarihçilerin araştırmalarına dayanmaktadırlar. Bugüne kadar söz konusu teorik tartışma, daima alevli bir şekilde sürüp gelmiştir. Onlar bu tartışmayla, on sekizinci yüzyıl Fransız yazarlarının halka etkisinin ölçüsünü aydınlatmayı; bu yazarların büyük devrimin öznesi mi oldukları, yoksa o günün siyasal ve sosyal rejiminin mi bu ateşi körüklediği hususlarını ortaya koymayı amaçlamışlardır.

Son olarak bu konuda Fransız edebiyat hocalarından birinin yazdığı bir kitaptan söz etmek istiyorum. Yazmak için otuz yıl zahmet çektiği bu kitabın adı, *Fransız Devrimi'nin Aklî Temelleri*'dir. Kitabın yazarı, Daniel Mornet, belediyelerin, bakanlık dairelerinin vb. arşivlerini baştan başa dolaşıp incelemiş ve onların içinden, devrimin temelini hazırlayan J. J. Rousseau, Voltaire, Diderot, Holbach[130] ve Montesquieu gibi filozof ve yazarların eserlerinde görülen düşünce, inanç, hatta ifade, izah, cümle ve lafızları çıkartmıştır.

130 Ansiklopedi'nin kurucusu (1751). On sekizinci yüzyıl Fransız maddeci filozofu. *Doğa Sistemi*'nin müellifi.

BEŞİNCİ BÖLÜM

PİYES:
"ADALET TEMELİNDE ZULÜM"

I

Aptalca heyecan ve sevinçler, tasasız kahkaha sesleri ve...

Altından yapılma, parlak kadife bir dizgin, atlas bir yan örtü, çıngıraklar ve ziynetlerle süslenip boyanmış bir eşek ve üzerinde bir maymun. Dizgin, hilâfet sözcüsü bir adamın elinde (bir nefeste):

- Ey insanlar!

Mü'minlerin emîri, Rasûlullah'ın halifesi, Din-i Mübîn'in hamisi, Sünnet-i Mustafâ'nın koruyucusu ferman buyurmuştur ki Müslüman ve kâfir yeryüzünün bütün insanları; soylu ve alt sınıf, âlim ve avam bütün insan sınıfları ve kadı, şâir, kâtip, filozof, gazi, tefsirci, Kur'an okuyucu, imam, müftü, kelâmcı, fakih ve hadisçiden oluşan ümmetin bütün sınıfları...

"Anter" geldiğinde, tam ihlas, doğru niyet, sonsuz tevazu ve kalp huzuru ile şüphe, riya, gösteriş ve dalkavukluk gibi her türlü şaibeden uzak bir şekilde, tam bir iman ve ihlas ile, saygı, izzet ve ikram duruşunu alın. Burada bulunanlar, bulunmayanlara bildirsin: Her yol geçidinde, her sokak ve pazarda, her medrese ve cami güzergâhında, mübarek cemâlleri göründüğünde; her konumdan, her makamdan ve her giysiden insanın, o ve yüce alayı geçinceye dek, onun heybet ve azametinden gerçekten titremesi, onun korkulacak heybetinden hakikaten hareketsiz kalması, olduğu yerde donup kalması ve ayakta durması farz-ı ayn'dır. Aynı şekilde başlar rükuya geçecek, gözler huşu ile yere bakacak, başlar kalkmayacak, kirpikler oynamayacak, Ebû Kays'ın debdebe ve tantanası bitinceye dek.

Yoldan geçen bir adam korku ve hayretle:

- Efendim! Ebû Kays kim? Ebû Kays... Ben, bu diyarda garip bir adamım; Ebû Kays'ı gerçekten tanımıyorum; hangi Ebû Kays?

Hilâfet sözcüsü, adama önem vermeden, dirseğiyle acımasızca kenara iterek:

- Ey insanlar!

Mü'minlerin emîri, Rasûlullah'ın halifesi ferman buyurmuştur ki bizimle bu Anter arasında var olan yakınlık, ülfet, karşılıklı anlayış, muhabbet, sonsuz güven, iman ve sadâkat âlemlerine bakarak ve hilâfet dönemlerimizde [onun tarafından] ortaya konan makamlar, kerametler, faziletler, hasletler, hizmetler... birçok kemal mertebeleri, dereceleri ve iyiliklerine bakarak; irademiz, hizmetçilerin hizmetçiliğine ve vefalıların vefasına saygı duyduğumuz Emevî Hânedânı'nın övülmüş âdeti ve beğenilmiş geleneği gereğince, o yüce şahsiyeti, "Ebû Kays" künyesiyle onurlandırmaya yönelmiştir!

Ey insanlar!

Ebû Kays yaya olduğunda, atlı hemen aşağı insin; Ebû Kays'ın alayı peşinden geldiğinde Ebû Kays'ın eşeği geçinceye dek atlı dursun; bir atlı at üstünde ise yavaşlasın, asla Ebû Kays'ın eşeğini geçmesin.

Ey insanlar!

Yarın, Ozra çayırlığında, büyük at yarışı başlıyor.

(İki yolcu, ağır fısıltıyla: Ozra çayırlığı? Evet, halîfeye küstahlıkta bulunan Hucr bin Adiyy ve dostlarının başlarının kesildiği yer!)

İslam dünyasının bütün at yarışçıları bu yarışmaya katılacaklar, hızlı at biniciler, cihat meydanlarının süvarileri, büyük kavgalarda uçan jokeyler.

Ebû Kays da bu yarışmaya katılma isteklerini beyan etmişlerdir.

Yarın büyük bir iman ve ihlas sınavının günüdür.

Hilâfet makamı, alanda bizzat hazır bulunacaklar; mü'minlerin emîri, Ebû Kays'ın eşeğinin herkese açık olan bu yarışmayı kazanmasını irade buyurmuştur.

Yarın büyük bir iman ve ihlas sınavının günüdür.

Ebû Kays'ın eşeğini geçen her yarışmacı, kendini rüsva etmiştir; bir Râfizî'nin atı, bir Haricî'nin atı olduğunu göstermiştir. Müs-

lümanların asasını kırmak, Allah Rasûlü'nün ümmetinde fesat çıkarmak istemiş, İslam biatından çıkmıştır. Müslümanların halifesine hiyânet eden, isyan eden bu atlı, şeriat mahkemesinde İslam kanunlarına göre yargılanacaktır.

Yarışma herkese açıktır. Meydan, yetenekleri gösterme meydanıdır! Hiçbir sınır ve engel yoktur; (olduğunu söyleyen Rafizîdir, Alevîdir.) Mü'minlerin emîrinin koyduğu tek şart, her atlının halîfenin dostluğu ve yakınlığına saygı gereği Ebû Kays'ın eşeğini geçmemesidir!

Bir yolcu, görünüşte masumca:

- Efendim! Atlı, şerîat mahkemesinde "Ben Ebû Kays'ın eşeğini geçmedim, Ebû Kays'ın eşeği benden geride kaldı." derse?

- Annen yasını tutsun? Eşeği götürmezler mahkemeye be adam! İnsanı götürürler!

- Evet! Evet! Beni bağışla efendim!

(Perde kapanır.)

II

Yalnız bir adam:

- Yardım eden yok mu?

III

(Sahne kararır)

Birtakım adamlar, tutuk ve düşünceye dalmış yüzler, pişmanlık dolu alınlar, iri, derin ve hüzünlü kırışık yüzleriyle teker teker ve yorgun argın sahneye girerler.

Sessizlik...

Sessizlik...

Hilâfet sözcüsünün uzaktan sesi, aynı şekilde:

- Ey insanlar! Ebû Kays'ın eşeği... Sakın ola ki... Muhakeme... Rafizî...

Herkesten çok düşünceli, derin ve tecrübeli görünen bir çehre, filozofça bir edayla:

- Yazık! Bize yapılan bunca zulüm içinde ne adaleti! Hangi hassas adalet vardır!!

Duraklama

- Evet, evet kardeş! İçinde yaşadığımız düzen maalesef bu! Adalet kılığında zulüm!

(Şaşırmışcasına): Adilce zulüm.

(Alayla karışık bir ritimle): Yani "Adalet şeklinde gerçekleşen zulüm!"

Birinci:

- Hayır kardeşler! Dert düşündüğümüzden daha derin; durum, reva gördüğümüzden daha kötü.

Bize yapılanlar, zulümden başka bir şey değildir.

Bu zulümlerin gerisindeki hangi adalet, sağlam hassas bir adalettir!

- Söyle kardeş; "bilmece"yi düşünmeye tahammülümüz yok; gerçekten dertli olanlar, sade ve açık konuşurlar.

- Bundan daha sade ve daha açık söz ne olabilir? Derimizde, etimizde, iliklerimizde hissediyoruz; varlığımız, rezil rüsva varlığımız, bu muammayı anlamlandırıyor; biz, evet, kardeş! Biz zâlimin mazlumlarıyız!

Çektiğimiz zulümler, bu zâlim ellerimizin ürünüdür: Zulüm içinde adalet budur!

- Yani her zulüm bir mazluma dayanır; yaptığı zulmün bir cezası olarak.

- Evet kardeş, herkese zulüm yapılıyor, âdilce yapılıyor, zulüm de adaleti yeryüzünde sağlamlaştıran bir cezadır!

- Sen ne diyorsun be kardeşim! O takdirde onca zulme maruz kalan Hz. Muhammed ve ailesi...

- Senin yanılgın burada işte kardeş!

Bu bize zulmedildi demektir.

Bir kabilenin elçisi çölde yalnız kaldığında ve vahşî kurtlar onun bedeni üzerinde mutluluk naraları attığında bu, kabileye zulmedilmiş sayılırdı.

- Şimdi zulmedilen kabile zâlim mi olmuştur?

- Evet, onun zulmü, elçisinin çölde yalnız kalmış olmasıdır!

Bir köşeden suskun biri aniden perişan bir vaziyette öne fırlar:

- Ah! Hepimizin elleri dirseklere kadar kana bulanmıştır.

(Yardım eden yok mu bana? ve "Ey insanlar! Yarışmada Ebû Kays'ın eşeğini geçen... muhakeme..." şeklinde iki farklı söz her perdenin sonunda uzaktan duyulur).

ALTINCI BÖLÜM

ŞİİRLERDEN SEÇMELER

Feleğe şaşıyorum şu arslan avcısı adam
tilkilerin eliyle avlandı esir oldu
şu izzetli şerefli şahbaz niçin tahttan
leş kargalarının hay huyuyla düştü aşağıya
bu melikin gönlünde alevlenen ateş
güç ile genç, yeni fikirle yaşlı oldu
demir gibi azimle şu adam yaşlandı.
otuz ok şehitlerinin kan ırmaklarıyla
çiftçinin yumruğu işçinin feryadı oldu
çilekeş fakir insanların inlemeleriyle
düşman pençesindeki milletin hışmıyla
bir zavallıya bir buçuk asır esir oldular
uyuduysa da evin reisi süt sağmaktan
kurduysa da biri hasırdan yuva
hayattan usanmış insanlarla
devrana gözü doyan bir milletle
yazık şeyh, nizamî, sarhoş ve hırsız
belalılar esnaf, müftü ücretli[131]

[131] Bu şiirin eksik olduğu anlaşılmaktadır. (Derleyen)

Zindan Mumu

sehere dek, ey mum, başucumdaki
bu gece Allah için uyanık ol
hüznün gölgesi gönle çöktü ansızın
bu gece acı bana hüzünlen.
umut arzum kana bulandı
hüzün okları öylece gönle saplandı
hayatın bu sarhoş denizinde
umut gemim karaya oturdu.
ah! dostlar yetişin feryadıma
ölüm yetişecek feryadıma bu gece yoksa
korkarım canımdan da öte şu şirin, yoldan
ben ölümün tuzağına düşünce yetişir.
ey mumum! kes ağlamayı inlemeyi
yaralı gönlüme tuz serpme artık
önümde hikâyesi gönül güçsüzlüğünün
bundan fazlasını söyleme sus artık.
ey karanlık gecelerin munisi! senden başka
benim için bir dost kalmadı artık dünyada
şu dostların hepsinden ölümle görüşmekten başka
kimseyle bir görüşme umudum kalmadı.
yoldaşım, munisim, mumum benim
bu dünyadan hüzünlenen nerede senden başka?
bu vahşet çölünde doğur ölümü
vay bana, vay bana dost nerede?
bu zindanda, ben bu gece, mumum benim
el yıkayacağım bu hayattan
yarın kırıncaya kadar arslanlar gibi
hayatın zincirlerini milletim

(1954)

Lâleye Söyledi

gözden yaş yerine kan geliyor
gönül kanlandı gözden dökülüyor
kanlandı gönül bu hüzünden, bu aşk hikâyesinden
efsun ahengi geliyordu görüyordu
gidiyordu intizarımın iki gözü yolda
giden ömür nasıl gelir geri
laleye söyledi halimizi böyle
gönlü yanmış kana boğulmuş geliyor
kısa kes bu can yakan kıssayı ey mum
sohbetinden cinnet kokusu geliyor

(1956)

Ben Neyim?

ben neyim?
suskun bir efsâne yüzlerce yalanın kucağında
rüzgârın işvesine kanmış bir toprak
gülüşün her zehri sonrasında sönen bir hışım
orman gecelerinin gönlünde saklı bir sır.
ben neyim?
zincirlenmiş hışım feryatları
bir cinnetin hatıralı bakışının iftirası
yüzlerce umudun dişleri dibinden sızan bir zehir
çağın lanet kahpesinin çirkin sövgüsü
ben neyim?
yerde arzunun mutlu kervanından
bir kül yolda
yuvanın yolunu yitiren bir kuş dolunayda
kara gecede
ben neyim?
bir tek leke yaşamın eteğine şöhretten
yaşama onurundan eteği kirlenmiş
kimsesizlik gırtlağına tıkanmış bir feryat
söylenmemiş bestelenmemiş bir sır
ben neyim?
batışın sıkıntılı sonbahar gülümsemesi
gecenin peşinde
hayat gecesinin pençesine düşen bir şebnem
bilinmeyen, işaretsiz
ölüm güneşinin doğuş arzusunda

(1957)

Buradan Bir Yere Yol Yok[132]

yolcunun ayak izi bellidir
-kimdir bu yolunu yitiren, bu bilinmeyen yol
ne katediyor?
bu yolculukta, bu yolda ne arıyor o?
bu çölden arzu kentine bir yol var mı?
-sevginin ak kucağında
tanrısının seher yağmuruyla el yüz yıkayan kente
şu andan itibaren ezelin
            aşk mehtabının eteğinde
            rahat uyuyan şehre
âlemin efsanesinin kötü bir şehrine
hayal parmağı onun güzel çehresinden sildiği
            nerede? ey yolunu yitiren yolcu
            -gel dön
bu çölde kimse ölüm ve mahrumiyetten başka bir şey tanımaz
gel, dön artık, ey yol garibi!
buradan hiçbir yere yol yoktur
görmüyor musun orada
            -kuru tek ağacın sığınağında
zırh garip kalmış, sessiz yolcu ölmüş
ve soğuk gözlerine
            -müphem ve hayran bakışına
binlerce umut goncası saçılmış.
görmüyor musun hasretten
"Behramî avının kemendi atıldı"
ve ecelin elindeki bir elle
-şu kuru tek ağaçta
bu yolu kateden herkesin yazgı sözü kazındı:
"ben katettim bu çölü, ne Behram, ne Kuruş."
nerede ey yolunu yitiren yolcu
            -gel, dön

132 Bu şiir, "Garip Yolcu (Yola Batan)" adıyla da bilinir. (Derleyen)

bu çölde kimse ölüm ve mahrumiyetten başka bir şey tanımaz
gel, dön artık, ey yol garibi!
buradan bir yere yol yok.

Meşhed Edebiyat Fakültesi (1957)

Zerrinkûb'a Ağıt

ey kardeşim!
şahâb
ve sen
ey bacım!
rüzgâr
bana ağıt yak
geride kaldım
ağla bana
hayattayım
ve sensiz kaldım hayatta
ey kardeşim
şahâb
ve sen
ey bacım
rüzgâr
bir omuzluk yükü omuzda "oluş"umun şöhretinin
hayatta kalışımın kara elbisesi bedende
şu emanet bir arada elde
ve bu soluk
benim için mükerrer bir melâmet
"hâlâ hayatta oluş"umun anbean şehâdeti!

Buda! Sen Demişsin

buda! sen demişsin bu varlıkta
yalan, renk, riya ve aldatmadan öte bir şey yok
demişsin hayatın aldatıcı serabında
ezâ ve acıdan başka bir şey kimsenin nasibi değil

demişsin hayat yarı vahşî bir ölümdür
bir efsânedir, yalan dolu, dolan dolu
parlak bir kandildir insanın yolu başında
ama ışık eza ve gama tutulmuş
...dedin mutluluk hüznün sermayesi...[133]

[133] Şiirin eksik olduğu anlaşılmaktadır. (Derleyen)

Yanıyorum...

ne umut bağlıyorum bu hayata
umutsuzlukta söndü bir genç
tükendi bir genç bize gelmedi
vefâ mesajı bu hayattan

inliyorum mihnetten her gün akşama değin
ağlıyorum hasretten her akşam sabaha değin
sen sanki nazar otum bu hal ateşinde
yanıyorum bu arzu yakan ateşten

ola ki bu tanımadıklar güruhunda
bir mesaj getirir mi bir tanıdık bana
sözler duydum sevgiye, vefaya dair, lakin
görmedim bir işaret sevgiye, vefaya dair

kimse aşina olmayınca gönül dilime'
ne de iyi, şikâyetten suskun kalmam
bir yarim olmayınca hemdert, daha iyi
dostların hatırından çıkmam
bilmiyorum âbidin şu gözünde yalan
tuzak kurmuş, şu kara kalpli düşman kim?
bilmiyorum sıcaklık ve tutkun bakışlı
neden gönül açar böyle, ciğer yakar?

bilmiyorum şu perişan zülüfcüklerde
kararsız gönül teselli bulur mu?
bilmiyorum kötü bahttan işin sonunda
dudaklar ki şu dudaklardan kam alır mı?
bu sükût muhafızı
yalnızlığın cemiyet mumu

umutsuzluk dergâhının hacibi
suskunluk mabedinin rahibi

unutkanlık yolunun yolcusu
göz haber yolunda, haberci
uyumuş umutsuzluğun huzurlu kucağının soğukluğunda
sevgi pazusunun sıcaklığı yok
uyanmamak için umudun sıcak soluğundan
baş koymuş gece yastığına
aldanmamak için seherin kanlı işvesine
ey kırlangıç dön!
kaç benden, kaç!
kışların yok olan pejmürde bahçesi
baharın yolunda değil göz
bu çöl yalnızlığının kışkırtıcı toprağı
rüzgâr toprağı karadır, süvari toprağı değil
yaşamak, olmak, düşünmek
dostluk, güzellik, aşk
kin, umutsuzluk, hüzün
tanınmışlık, tanınmamışlık
umut, umutsuzluk
bütün haberciler yalan

dere yaşlı fahişe gibi kucak açmış
gecenin devi üzerinde uyumuş
kayalar korkunun gölgesi
burçlar terk edilmiş
nehir kesilmiş akmaktan
gökyüzü[134]

[134] Şiirin bu şekilde sona ermesinden, eksik olduğu anlaşılmaktadır. (Derleyen)

Memlekette[135]

memlekette ümitsizliklerin anısı:[136]
çoğu yol uzak sonsuzluğa,
çöller uzanmış âfâka,
denizler yayılmış nurun ortasına.
memlekette:
yükselmiş mavi gökyüzü,
belirsiz ay gülümseyişi,
bir mehtap yaratmış çöl orada.
memlekette:
denizler engindir,
yükselmiş ak yelkenler,
sandallar ebedî akan yaşam,
memlekette:
hayal kuşları nazlanmada,
arzuların yeşil mezrasında,
terane tane toplamakla meşgul
memlekette:
nurlu mehtap saçılmada,
bağ sokaklarının yalnızlığında,
her hatıra terane okumada.
memlekette:
yüzlerce efsane suspus olmuş,
yüzlerce efsun sıyrılmış bağdan,
yüzlerce cadı kucak açmış.
memlekette:
mehtap daima misafir,
mavi havuzunun sahili,
meleklerin randevu yeri.
memlekette:
cinnet çölü, kan çölü var,
canlı, hışımdan tufandan orada,

[135] Bu şiirin iki farklı nüshası var. Bu nüsha tek nüshadan alınmıştır. (Derleyen)

[136] Bu kısım (ye'slerinin anısı) öteki nüshada bulunmamaktadır. (Derleyen)

sarhoştur cinnet şarabından.[137]
memlekette:
bir bağ var açmış dam koruğu dolu,
bir kuş var orada saklı, şevkten,
ermiş ses bulutunun tavanına.
memlekette:
suyun kalbinden yeşeren bir burç,
gözyaşıyla yıkanmış, aşk ile bezenmiş,
rüyada ayın eteğine ermiş.
memlekette:
naz'ın kadifesiyle örtülü yeryüzü,
gaybla coşmuş binlerce kaynak,
yeşermiş sırrın binlerce gül dalı.
memlekette:
her an gelir bana dosttan selam,
bu da öğretir sözleri bana,
cibril getirir mesajı dosttan bana.
memlekette:
periler sarayı uzaktan görünür,
umutla boyalı, aşk ile aydınlık,
ay ile oturmuş fısıltının sıcaklığıdır.
memlekette:
gamlı mihrap kucak açmış,
mumu sönük, rahibi yitik,
geceyle, yalnız, oturmuş suspus.
memlekette:
sultanı devler esir etmiş,
insanlar başıboş, şehir suskun,[138]
askerler efendisiz kalmış.[139]
gece yarısında yağmur yıldızı,

[137] Nüshanın birisinde bu bentten sonra sadece noktalardan oluşan bir bent vardır. (Derleyen)

[138] Diğer nüshada "insanlar başıboş, göz yolda" şeklinde gelmiştir. (Derleyen)

[139] Diğer nüshada "sultanı devler esir etmiş" ile "askerler efendisiz kalmış" mısraları yer değiştirmiştir. (Derleyen)

devlet kalesinden kaçar,
oturur doludizgin kıratına,
askerle kapışır devler,
mehtabın umut veren ışığında,
dağ, inci ve çöl vahşî hayvanın ışığında,
bulut gibi şevkten yol alır,
şimşek gibi gecenin karanlığına güler
rüzgâr gibi eser onun mahallesine dek,
âh kuş, havasında,
ahenk yola çıkınca gurbetten,
memleketçiğin yaşamı onun umutları.[140]

[140] Diğer nüshada "memleketçiğin yaşamı onun umutları" yerine "memleketçiğin yaşamı ..." şeklinde gelmiştir. (Derleyen)

EKLER

Şiir Nedir?

Şiir kesinlikle konuşmadan sonra başlar. Bir duyguyu nesirle her ne kadar güzel ve arı bir şekilde ifade edebilsek de nesir, hâlâ şiir düzeyine ulaşamamıştır. İfade duyguyu açıklamada zayıf kaldığı vakit şiir ortaya çıkar.

Bazen sözlerin bizdeki mantıksal ince bağlarını yitirdiklerini, karmaşıklaşıp parlayarak dağıldıklarını; düşüncenin onları alıp hükmetmekten ve hatta onları tekrar tanımaktan aciz kaldığını hissederiz. Burada sözler akıl zincirini ayaklarından çıkarır, sakin, yerinde ve bildik kalıplarından sıyrılır ve beyinden gönüle dökülüverir. Burada biz ağır ve yalazlı ifade etmeyi hissederiz; ama ne ve nasıl söyleyeceğimizi bilmeyiz. "Giriş, gelişme, sonuç" şeklinde bilinen bir sistem yerine, söz ve ifadelerde kendilerinden hararet ve kararsızlıkla karışık çok kapalı, sıkıntı ve şevk verici bir vezin çıkarırız.

Sözler, içerde meydana gelen ateş ve duman arasında, şaşkın, inleyen ve haykıran bulutlar arasında, beyin atmosferimizde kaybolup görünürler. Biz sadece onların şaşkın uçuşlarının gölgesinde uzak ve belirsiz karaltılarında bir yol hissederiz.

İşte bu şiirdir.

Bazen bir başkasına şiddetli bir gönül bağlılığı duyarız; çöle düşeriz; âşık güvercinler, inleyen nehirler, açılan goncalar, haber getiren ılık işveli rüzgâr bizi bilinçli bir şekilde cezbederler; aşkımızı ve acımızı hatırlatırlar, körüklerler; biz bütün bu olay ve durumları açık ve bilinçli bir şekilde anlarız, bundan dolayı da açıklayabiliriz. Henüz şiir olgunlaşmamıştır.

Ancak bazen içimizin her yanı şevkle dolar ve bu nedenle bütün doğayı, bütün havayı onunla dolu diye duyumsarız. "Çöle gittim, aşk yağmıştı ve yer ıslanmıştı, öyle ki adamın ayağı gül bahçesine dalar, benim ayağım aşka."

Şiir ve Müzik

Herkes şiir ve müziğin farklılığından söz eder. Ben hayret ediyorum, neden şiiri anlamıyorlar. Müzik, şiir, dans, resim, heykeltraşlık vs. hepsi şiirdir. Bazen kelimelerle şiir söyleriz, bazen seslerle, bazen renklerle, bazen de hareketlerle.

Müzik, resim, dans ve heykeltraşlık şiir karşısında nasıl bir yerde durur? Hiç! "Şiirin sona erdiği yerde müzik başlar." sözü, boş sözdür! (Tabiî şiirden kastım manzum söz olduğu zaman doğrudur). Bunlar da şiirdir. Şiirin diğer türleri. Kelimelerin şiiri, seslerin şiiri, renklerin şiiri, şekillerin şiiri, hareketlerin şiiri...

Aynı şekilde bir eylem de şiir olabilir: Eylemsel epik şiir, bu birkaç Japon hava subayının güneşe doğru uçuşu gibi; eylemsel gazel şiiri, ırmak suyundaki lekenin ayın üzerine uçması gibi...

Ahlâkî ve insanî şiir, Nietzsche ve Gary'nin eylemi gibi.

Bazen bir hareket, şiir olur. Nitekim Sartre der ki bütün eylem ve hareketlerimiz, hedef ve amaç vesilesiyle alinedir; fakat asıl hareket, şiirdir. Cilveli bir kız su bardağını almak için elini güzel bir işveyle hareket ettirir, bardağa götürür: Bu hareket değildir, bir iş de değildir, bir şiirdir.

Raşid Bey, Delhî radyosunun müsabakasında ihtiyar köylünün, altın renkli buğday dalgalarına bakışını en güzel şey diye kabul etti.

Doğrudur. Bu bakış, bir görmek değildir. Onun gözüyle bir şiir yaratıyor. Göz burada bir şiir söylüyor, nitekim genellikle konuşan dil, bazen şiir okur, mırıldanır. Bu eylemin kendisi önemlidir. Nesir, alinedir...[141]

[141] Bu yazının devamı ne yazık ki bulunamamıştır. (Derleyen)

Bir İbret, Bir Hikâye

Çağdaş Fransız filozof Henry Bergson'un "Gülme" adında derin ve kılı kırk yaran bir risalesi var. Orada fizolofça gülmeyi çözümlemiş, insanın niçin gülmeye tutulduğunu, gülmenin hangi sorunlardan ortaya çıktığını göstermiştir.

Ne tür bir zerâfetle ve aynı zamanda bu alanda ne tür zorluklarla düşünüyor, birtakım örnekler bulma arayışında çaba harcıyor diye incelemelerini okuduğumda kendi kendime, "Bergson, keşke hem 'İranlı' hem de 'Tevfik'in Okuyucusu' olsaydı." derdim: "Gülmeme"si ne derin, güzel ve özlü olurdu. Çünkü "İranlı olmak" ile "Tevfik okumak" arasında, çeşitli kültürlerde "Tevfik okuyan bir İranlı"ya özgü bir ilişki vardır. Zira çok temiz yüreklicedir: Tevfik'i, öteki ülkelerde "Le Canard Enchaine" kabilinden kendisine benzeyen gazeteler gibi "sosyal ve siyasal konuları insanlar için güzel bir dille açıklayan" bir gazete olarak tabir edersek, böyle bir tabir, "İran halkı" ile "Tevfik Gazetesi" ilişkisindeki dolu, köklü ve zarif bütün gerçeğe kendinde yer verme ve onları okuyucuya aktarma inceliğini taşımaz. Zira bu derin, girift ve hassas durum hakkında konuşabilir, İranlı'ya özgü alaylı eleştirel psikoloji, kültür ve ruh meselesini iyi tanıyabilirsek; (o zaman) bu milletin zor ve uzun tarihini, zeki, içli ve gönül ehli bir milletin hüzünlü "yaratılışı ve serüven"ini, geçirdiği devirler boyu yakından inceleyebilir ve eleştiren bir düşünce, inceleyen bir bakış, şâir bir yürek, hassas bir ruh, kayıtsız, taze ve güzel tabiatlı bir hale sahip olan bu milletin çoğunlukla, uzun tarih geçidinde, en gülünç zorluklar, en ahmak şahıslarca mahkûm edildiğini görebiliriz. Sa'dî, nüktedan, arif ve tatlı dilli olduğundan Yahudiler onu gül işine zorlamışlardır. İktidar sahiplerine bir yakınlığı olmayan, özgür ve açık bir dille konuşma, ifade etme gücü olmayan, feryada mecal bulamayan Sa'dî, ister istemez latif ruhu ve keskin zekâsıyla, tek başına gezinti yerinde at koşturmuştur. Latife yapma, nükte yapma, ince "tenkit"ler, zekîce ve örtülü nüktedanlıklar ortaya koyma; gizli söyleme; kurnazca alay etme; kinaye, ilham, mecaz, istiare, över

gibi yerme, "Kızım sana diyorum, gelinim sen işit." tarz imalı konuşma; şu anı geçmişe götürme; hesabına ermek; geçmişi şu ana taşımak; tabir ve izahlarının gerisinde "şu andakilerin" oklarından kaçmak; din, tarih, kıssa, mit, irfan, tasavvuf, züht ve çeşitli perdelerin arkasından, inziva siperinde pusuya yatmak; şiir, mizah, darbımesel, meanî, beyan, bedî, sayısız lafzî ve manevî sanatların arasından ok atmak; başka binlerce "teknik şakalar" güzel ve doğurgan bir ruh bulmuş, letafet, mizah ve eleştiriyle dolu bir kültür yaratmıştır. Bunu bilinen Batı ıstılahıyla satire (hiciv) diye adlandırmak istersek, denizi bir testiye doldurmuş, kapısız ve resimsiz gülistanı bir vazoda sergilemiş oluruz.

İran'lıya özgü mizahlı (hicivli) eleştiri kültür ve ruhu iki gerçekliğin sonucudur: Birincisi, bu milletin fıtraten sahip olduğu latif ve nükteci ruh yapısı; öteki, onun ortaya çıkıp gelişmesi için "doğru söylemek," açık, tek boyutlu ve doğrudan konuşmak şeklinde kendini ifade etmekten alıkoyan baskı şartları. Konuşma nimetinden mahrum olan biri gibi, kuşkusuz onun göz, bakış, dudak, baş, boyun, eda ve tavırları, onun normu, dilsizliği telafi edecek birtakım hareketler bulur. Böyle birisi sanatçı ve güzel yapılı bir kimse de olsa genellikle göz, kaş, baş ve el ile öyle anlamlı, alıcı, etkileyici ve derin "konuşur" ki özgür, rahat ve "resmî" dil, bu anlamların intikalinde bu "Tevfik" aşamasına asla nail olamaz.

Tevfik, bir mizah gazetesi değildir. Yazarların ve karikatürcülerin okuyucuyu meşgul edip eğlendirmek, günlük kuru mesainin yorgunluğuna lütuf bağışlamak, bireylerin "boş vakitleri"ni doldurmak için çıkardığı bir gazete değildir. Tevfik, "takiyye"de rüşde eren, güç ve sermaye edinen ve zengin bir kültür yaratan bir milletin latif ruhunu, iğneli dilini, kurnaz ve eleştirmen beynini doğru yansıtan bir aynadır. Tevfik, gazete değil, bu çağın; umutlar, amatör Batı hayranları, yapay adamcıklar ve basmakalıp evetefendimciler kentinde öyle bir ayak diremedir ki orada daima tokat yiyen; ama hiçbir zaman aldanmayan zeki, açıkgöz

İranlıların aykırı çocukları, ecdadının, babalarının keçe külahlarına, pamuk askerî abalarına uzak duruyor; İstanbul Caddesi'nin sözümona apartmanının ikinci katından dünyayı seyrediyor; her şeye keskin görüşlü, "yağdan kıl çeken" ruh mikroskobundan bakıyorlar. Teklifsiz bir dil, samimî bir ifade, zengin, ince eleştirili ve serzenişli İran kültürüyle her şeyden dem vuruyorlar; "gökleri inleten güçlü yumruklar"ı devşiriyorlar ve "ya gizli, ya da açıktan tokat atan" güçlülerle oynuyorlar.

Aristo, felsefî bir bakış açısı, kendine özgü mantıksal yöntemiyle, sanatı "tanımlama ve sınıflandırma"ya çalıştığı Poetika adlı meşhur yapıtında, sanatı drama ya da gerçeklik ve doğanın taklidi sayar; insan zihni ve ruhunun kabul ettiği etkilenme türüne göre de komedi ve trajedi şeklinde sınıflandırır. Aristo'ya göre trajedi, ciddi bir sanat olduğu; ruhu daima aşkın anlamlarla günlük yaşamın aşağı seviyesinden derin, yüksek ve yüce meselelerle ilişkilendirdiği için mükemmellik, yücelik ve bâtını, bilinen ahlâkî ve güdüsel zaaflardan arındırmakla uğraşır. Yine aynı nedenlerle trajedi günlük normal ve herkesçe bilinen gerçekliklerin gösterimi olan komediden de üstündür. Bu yüzden trajedi, "değerli" yaşamın, yüce anlamların, yüksek ve seçkin insanların üstün dünyasının gösterimidir ve aşkları, faziletleri; efendilerin, kahramanların, soyluların ve özgürlerin hayat maceralarını gösterir. Tersine komedi, başsız ve ayaksız bireyler arasındaki ilişkileri, çarşı ve pazar halkının yaşam şartlarını ve olaylarını sunar. Dolayısıyla trajedi ciddi, derin, düşündürücü, çoğunlukla heyecan verici ve acılı bulunur; komedi ise hafif, yüzeysel, eğlendirici ve güldürücü bir sanat. Tek kelimeyle trajedi, eşrafın sanatı; komedi ise adsız sansız kitlenin sanatıdır.

Ben Aristo'nun bu alandaki "yargı"sını reddetmekle ve sadece onaylamakla kalmayıp aynı zamanda düşmanca bir taassup taşımakla birlikte onun "çıkarım" ve tahlilini genel olarak benimsiyorum. Başka bir ifadeyle, sanatın iki türüne yönelik olarak sahip olduğu tanımı kabul etmekle birlikte onunla çelişen bir sonuca varıyorum. Çünkü sanatların "gerçeklik"i hakkında söy-

lediği şey (Jugement defait) doğrudur. Ama bir değerlendirmede (Jugement de vakur) bulunurken artık o, bir mantıkçı, bir bilgin değil, bir "üstün nesep" eşrafçısıdır. Doğal olarak kitleye muhaliftir. Aynı şekilde ırk ve insanî töz açısından adı sanı bilinmeyen, mahrum ve özellikle adî köleci sistemin mahkûmları olan kitleyi erdemsiz, zelil ve "ikinci sınıf insanlar" olarak kabul eder; onların siyasî açıdan şereflice yaşama hakkı yoktur; kendi yazgılarında seçme gücünden ve katılımdan mahrumdurlar; sosyal, siyasal yaşamda ve önderlikte katılım hakkına sahip değildirler. Bu hakların hepsi sadece, Aristo'nun erdem sahibi insanlar olarak kabul ettiği seçkinlerin ve soyluların tekelindedir. Kitlenin sanatına da muhalif olması, söz konusu sanatın onun için bir değer ifade etmemesi doğaldır. Çünkü komedi "halk" dramıdır. Halk (demo) haysiyetten, erdemden ve insanî yücelikten uzaktır! Demokrasi (aristokrasiye karşı), ayak takımı ve rezillerin, seçkinlere ve soylulara karşı zaferi, başka bir deyişle menfi değerlerin, yani gerileme ve düşüşün yükselme ve yücelmeye üstün gelmesidir! İster istemez hocaları Eflâtun ve Sokrat gibi insanî ve sosyal meselelere hep kendine özgü sosyal mevki perspektifinden bakan Aristo gibi seçkinci aristokrat filozofun gözünde böyle bir sanat, mahkûm ve adî görünür. Bu nedenle de bugün komedi sanatını, Aristo'nun ifade ettiği aynı özelliklerle, yani dili adî bir dil; kahramanları, adsız sansız, belirsiz fertler; acıları ve arzuları, sokak insanının (erdem yerine acı ve mahrumiyete sahip olanların) yaşam ve ruhunun arzuları olan bir sanatı, en asil, en ciddi ve en hayatî insanî sanat olarak kabul etmek gerekir. Zira çağımız, bütün çirkinlikleri ve kötülükleriyle, en görkemli insan cesaretini yaratmıştır. Bu, "cesaret'in, mitsel tanrıların, millî kahramanların, "soy ağacı" sahiplerinin altın kapılı kapalı dünyasından adsız sansız kitlenin açık ve sınırsız dünyasına aktarılmasıdır. Çağımızın mitleri, artık Eşkbûs, Keykavus, Giu, Godrez, Simurg, Zal, Tohmine, Kral Oidipus, Agamemnon, İlyada, Odessa vb. değil, Jean Waljean, Notre Dame'in Kamburu, Peder Goriot, Sam Amca ve Nine Dilaver mitleridir. Çağımızın cesaret kahramanları Bin Mehdi'ler, Ca-

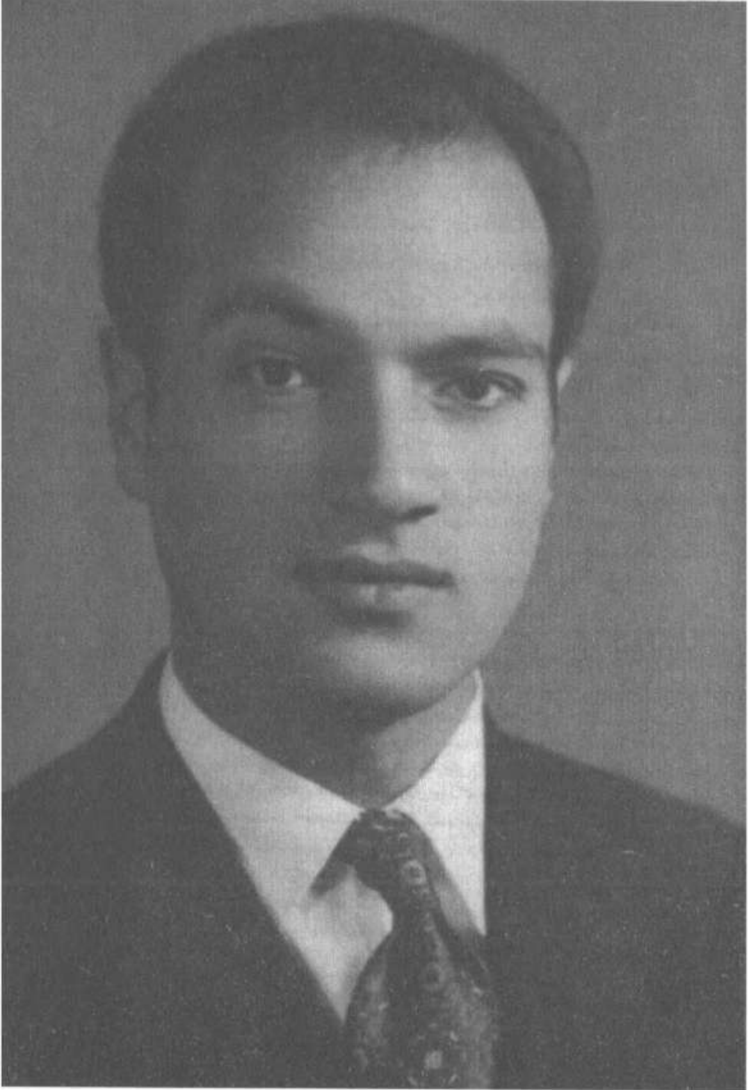
milla'lar, Cemile'ler ve sarı, siyah ve beyaz milyonlarca insandır. Bunlar, güzel Helen'in, Hus Paris'in ve Milas'ın çalınması uğruna değil; bilakis ciğer yiyen kartalı öldürmek, Zeus'un insan katili zincirlerini kırmak için kahramanca ve şereflice savaşır ve adsız sansız ölürler. Yunan ve Roma'nın altın çağının bir tutsak Promethee'si ve bir zincir kıran Herkül'ü varsa, bugün bizim de halk kitlesi, insana ateşi hediye eden Promethee acısını öldüren, "ateş ve insan" muhabbetinden korkan Zeus zincirini kıran bir milletimiz vardır. Bugünkü insanın cesaret kahramanı, artık "ince kuşak ve iki tel sakal" sahibi değildir. O meçhul insan, yapabilirse, New York'u ateşe verir, yapamazsa şehir meydanının ortasında oturur ve kendini ateşe verir. Çağımızın cesareti, Aristo erdemlerinin ve onurunun düşüşü, insanî onur ve erdemlerin canlanmasıdır. Bugün de biz gülüyoruz. Ve tamamen Aristo'nun dediği şekilde gülüyoruz. Ama kahramanları, sokak insanlarından adî erkek ve kadınlar olan hikâyelere değil, bilakis kahramanları seçkin olmayan seçkinleri ve şerefsiz eşrafı gösteren hikâyelere gülüyoruz. Bugünün komedisi, Aristo'nun dediği anlamda Balzac'ın Bourgeois Gentilhomme'udur![142]

Ama bugün başka bir şekilde de "gülüyoruz." Bu şekil "gülme," çağımızın maneviyatının en aziz insanî keşiflerinden biridir.Bu, gülünçlük hakkında konuşmak değil, "çok acılı olan" hakkında "gülünesi konuşmak"tır! Buna göre gülünçlük "ifade yöntemi"ndedir, ifade edilen meselelerde değil. Bu yüzden onu bir "gerçek sanat" olarak isimlendirmek gerekir. Ama acılı olan şey hakkında niçin bir mizah yapmak gerekir? İki nedenle: Birincisi, acılı olan şeyden söz edebilmek için; ikincisi, her zaman ciddi olan şey doğrultusunda durmuş olan mantığın gözünden ve daima ciddi olan hakkın dağılma korku ve endişesinden uzak bir şekilde en ciddi gerçekleri, ciddi olmayan toplumda gönüllere nakşedebilmek içindir. Bu, "Tevfik'in okuyucusunun asla unutmaması gereken iyi şey"in anlamıdır. Bu, kalemi güçlü dostum Dr. Hezarhanî'nin Tevfik hakkında yaptığımız bir söy-

[142] Bu kitap Moliere'e aittir.

leşi esnasında dediği sade bir ifadenin derinliğini göstermektedir: "Mizah dergisi Tevfik, İran'ın en ciddi dergisidir." Budur, Tevfik'e mahsus muammanın sırrı: "Yarım asır konuşmak, insanlardan başkasını konuşmamak!" Budur, Tevfik'in "Doğru, ancak örtülü bir şekilde söylenebilir." diye buyuran çağdaş Mevlana'lara cevap vermedeki zor ve çok değerli tecrübesi; toplumumuzda "Konuşmak için sadece bilmek yeterli değildir, yapabilmek de ister." şeklinde kendini gösteren tecrübe. Çünkü ne söyleyeceğini bilen ama hiç konuşmayan kimseler çoktur, nasıl konuşması gerektiğini bilmediklerinden. Bana göre Tevfik'in büyük değeri, sadece daha çok "sanat"ına yansıyan bilgisinde değildir. Unutmamalı ki Tevfik, dilsiz insanlar için bir hikâye, "sanatsız" aydınlar için ise bir ibrettir.

RESİMLER



Ali Şeriati, Meşhed 1955

عبرتی و حکایتی

مشهد - علی شریعتی

۱۲/۱۱/۴۹

هانری برگسون ... [illegible] ... Le Rire ...

[illegible]

... Canard enchainé ...

[illegible]

... Satir ...

[illegible]

Ali Şeriati'nin El yazısı

Sanat, Allah'ın insana verdiği bir emanettir. Allah bu emaneti, yere, göğe, bütün dağ ve denizlere sundu ama hiçbiri yüklenmedi. Bu ifadeyle anlatılmak istenen, Allah'ın durup "Ey dağ ve gökyüzü! Siz ister misiniz bu emaneti?" demesi ve onların da "hayır!" demeleri, sonra insanın yüklenmesi değildir. Aksine, dağlar ve denizler, yaratıcılık, duyarlılık ve var olandan fazla bir ihtiyaca sahip değildirler. Onlar ne muhtaç olduklarını, ne ıstırap çektiklerini, ne dertli olduklarını, ne de yaratabileceklerini hissederler. Sadece insandır, yüklenen. Neyi? Hissedebildiği, seçebildiği ve yaratabildiği bir yeteneği. Sanat; tabiat ve varlığı, istediği halde bulunmayan şekle sokmak veya isteyip de bulamadığı şeyleri meydana getirmek için, Tanrı'nın yaratmasının tecellisi olan bu varlığın sürdürülmesinde insan yaratıcılığının tezahürüdür.





www.fcr.com.tr